

१९७२

म. ग्रं. सं. ठाणं  
विषय जिवंध  
सं. क्र. २२७ ए३७

# भविन आणि साहित्य



REFBK 0018413

REFBK-0018413

मुक्तिबोध

संदर्भ / निबंध  
८००५० / ८/३/७३

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :- खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक / मासिक परत करावे,  
तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ (८) नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे  
जादा वगणी भरावी लागेल.

30 NOV 1975

21 NOV 1976

2 JUL 1980

27 MAY 1981

[ कृ. मा. प. ]

# जीवन आणि साहित्य



शरच्चंद्र माधव मुक्तिबोध



REFBK-0018413

REFBK-0018413

अभिनव प्रकाशन, मुंबई १४.

## किंमत सहा रुपये

प्रकाशक :

वामन विष्णु भट  
अभिनव प्रकाशन,  
५३ गुरु नानक मार्केट,  
डॉ. आंबेडकर रोड,  
दादर, मुंबई १४

प्रथमावृत्ती :

डिसेंबर १९७२  
© शरच्चंद्र माधव मुक्तिबोध,  
नागपूर  
मुखपृष्ठ :  
प्रभाकर जोगदंड

मुद्रक :

ना. वि. पाटील  
साहित्य सहकार मुद्रणालय,  
अलिबाग-कुलाबा

जीवन आणि साहित्य यांचा संबंध कोणता ? तो द्विविधप्रतिद्विव स्वरूपाचा आहे की त्याहून भिन्न आहे ? भिन्न असल्यास कोणत्या प्रकारे ? जीवनमूल्ये आणि ललितमूल्ये यांमध्ये मूलभूत स्वरूपाचा संबंध असू शकेल काय ? असल्यास कोणता, आणि कसा ? असे प्रश्न प्रस्तुत लेखकाला नेहमीच महत्त्वाचे वाटत आले आहेत. त्यांची उत्तरे शोधण्याच्या धडपडीतून पुढील लेखन घडले आहे.

प्रस्तुत लेखांमधून मर्देंकरांच्या विचारांचा संदर्भ अनेकदा घेतला गेलेला दिसेल. याचे कारण असे की कलाविचारांचे आजचे वातावरण प्रामुख्याने मर्देंकरांच्या कलाविचारांचे आहे. प्रस्तुत लेखक याच वातावरणात विचार करीत आहे आणि लिहीत आहे. त्यामुळे आपले विचार स्पष्ट करताना त्याला मर्देंकरांच्या विचारांचे वारंवार स्मरण झाले असले तर ते स्वाभाविकच ठरेल.

हे लेख सामान्यपणे कालक्रमानुसारच एकत्र केलेले आहेत. त्यामुळे विचार सुस्पष्ट होत जाण्याचा एक क्रम कदाचित् वाचकांच्या लक्ष्यात येऊ शकेल. सर्व लेख पूर्वी इतरत्र प्रसिद्ध झालेले आहेत. त्यांमध्ये काही ठिकाणी थोडा फेरफार केला आहे व कोठे कोठे थोडी भरही घातली आहे.

अभिनव प्रकाशनचे श्री. वामन विष्णु भट यानी हा लेखसंग्रह प्रसिद्ध केल्याबद्दल लेखक त्यांचा फार आभारी आहे.

नागपूर

शरच्चंद्र मुक्तिबोध

३०-११-७२

### लेखानुक्रम :

१. पोत : काही विचार :- आलोचना : जून-१९६६
२. पोत : ज्ञानेश्वरींतील पोत : आलोचना : जुलै-१९६६
३. ललित वाङ्मयातील सामाजिक जाणिवेचे स्वरूप :  
साहित्यविचार आणि समाजचिंतन : १९३८
४. ललित वाङ्मय : सामाजिक दृष्टीतून : आलोचना :  
मार्च : १९६८
५. साहित्यातील ' वास्तव ' : मागोवा : जून १९७२
६. सौंदर्य : काही विचार : अस्मितादर्श : दिवाळी अंक  
१९७०
७. दलित वाङ्मय : अस्मितादर्श : दिवाळी अंक : १९७१



## पोत : कांहीं विचार

: १

कलेसंबंधीचा एक अभिनव दृष्टिकोण मांडणारे 'पोत' हें पुस्तक प्रसिद्ध होऊन आज बरेच दिवस झाले आहेत व त्यासंबंधी टीका-प्रतिटीकादेखील बरीच प्रसिद्ध झाली आहे. बारीक छाननी व्हावी अशा योग्यतेचें हें पुस्तक आहे एवढें यावरून निश्चितपणें सिद्ध होत आहे.

आजचा सर्वप्रमुख कलाविषयक विचार म्हणजे मढेंकरांचा सौंदर्यवाद. कलेचा जीवनार्थाशी असलेला अंगभूत संबंध पूर्णतया तोडून टाकून कलेतील सौंदर्याचा निकष शोधण्याचा मढेंकरांचा प्रयत्न आहे. त्यासाठी लयतत्त्वाच्या (व प्रत्यक्ष समीक्षेत फक्त रचनेच्या) भाषेत मढेंकरांना बोलावे लागलें आहे. कलेमध्ये, विशेषतः वाङ्मय कलेत, लयतत्त्व हें कलाकृतीच्या सौंदर्याची पुरेशी व्याख्या करूं शकत नाही, हें मढेंकरांनी स्वतःच्या वाङ्मय-समीक्षेद्वारें (उदा. बालकवींची कविता) सिद्ध केलें आहे. मराठी समीक्षेच्या क्षेत्रांत कलाकृतीच्या रूपविषयक विचाराला मढेंकरांनी मध्यवर्ती महत्त्व दिले व कांटेकोरपणा आणला व कलाविषयक समज अधिक सखोल केला, हें मढेंकरांच्या सौंदर्यविचारानें केलेलें महनीय ऐतिहासिक कार्य होय.

मराठी कलातत्त्वचर्चेच्या क्षेत्रांतील दुसरा महत्त्वाचा विचार म्हणजे स्थूल-मानाने मार्क्सवादी विचार होय. एकेकाळीं मराठींतील हा एक प्रमुख कला-

विषयक विचार होता. मार्क्सच्या अभ्यासाचा विषय मानवी समाज हा आहे. मानवी समाज हा स्थिर नसून गतिशील आहे. मानवी समाजाच्या आर्थिक, सामाजिक, राजकीय, धार्मिक, नैतिक, कलात्मक, इत्यादि स्वरूपांत सतत परिवर्तन घडतांना दिसून येते. या परिवर्तनामार्गे असलेल्या नियमांचे स्वरूप कोणते, हा मार्क्सच्या विचाराचा विषय आहे. मानवी समाजाच्या आरंभापासून एकोणिसाव्या शतकापर्यंतच्या भिन्नभिन्न सामाजिक अवस्थांच्या अभ्यासांतून मार्क्सवादाने कांहीं निष्कर्ष काढलेले आहेत. त्यांपैकी एक म्हणजे विचार आणि कला यांचे विवक्षित स्वरूप समाजाच्या विवक्षित अवस्थेवरून व स्वरूपावरून ठरत असते व समाजपिंडाच्या अंतर्गत चलनवलनाचा तो अपरिहार्य व आवश्यक असा आविष्कार असतो. मानवी विचार व कला ही समाजाच्या स्थितिगतीच्या व्यापक संदर्भात एक महत्त्वाची कामगिरी पार पाडीत असल्याचे मार्क्सला दिसून आले. व्यापक ऐतिहासिक दृष्टीतून समाजाच्या संदर्भात कलेसंबंधीचा विचार केल्यामुळे कलेच्या सामाजिक प्रकृतीचे व स्वरूपाचे हे आकलन मार्क्सला झाले. मार्क्सचा विषय मानवी समाज होता व समाजाचे एक अंग या नात्यानेच त्याने कलेचा उल्लेख केलेला आहे. कलेच्या विशिष्ट अशा प्रश्नांचा विचार त्याने केलेला नाही. मार्क्सदर्शनाच्या दृष्टीने कला ही मानवी समाजाच्या प्रगतीचे व परागतीचे 'साधन' ठरते यांत संशय नाही. परंतु कला ही 'साधन' ठरते ती समाजपिंडाचा व्यापक ऐतिहासिक संदर्भात विचार केला तर, हे लक्षांत घेतले पाहिजे. सामान्यतः मार्क्सवादाच्या आधारे कलाचर्चा पुढे व्हावयाची असल्यामुळे सध्या एवढेच सांगितले असतां पुरेसे होईल की, मार्क्सच्या कलाविषयक विचाराने कला-समाज संबंध केवळ द्विबिंदु प्रतिबिंदु स्वरूपाचा असल्याची समजूत खोटी ठरवून कलानिर्मिति ही समाजांतर्गत द्वंद्वातील एक प्रभावी, व सक्रिय तत्त्व असल्याचे दाखवून दिले आहे.

मराठी कलाचर्चेच्या क्षेत्रांत हा विचार आला तो राजकीय चळवळीबरोबर तिचा एक भाग म्हणून. तसें होणे अपरिहार्यच होते. लालजी पेंडसे, पु. य.



देशपांडे, प्रभाकर पाध्ये, अनंत काणेकर, इत्यादि तत्कालीन मार्क्सवाद्यांनी 'पुरोगामी' दृष्टीतून कलेचा विचार केला. परंतु त्यांचे (श्री. लालजी पेंडसे सोडून) राजकीय दृष्टिकोन बदलतांच त्यांनी या दृष्टिकोणाचा तांतडीने त्याग केला. प्रत्यक्ष वाङ्मयसमीक्षेत श्री. लालजी पेंडसे, श्री. गं. बा. सरदार, श्री. बा. रं. सुंठणकर, इत्यादींनी संतवाङ्मयाची व शिवकालाची चिकित्सा करून मार्क्सवादी विचारसरणीची उपयुक्तता पर्यायाने सिद्ध केली. आचार्य जावडेकर (व क्वचित् प्रा. श्री. ना. बनहट्टी) यांनीहि या दृष्टिकोणाचा कांहीं अंशी स्वीकार केला असल्याचे दिसून येते. (पाहा : पुरोगामी वाङ्मय, जावडेकर-फडके चर्चा. आज्ञापत्राची-परिशिष्टे-श्री. ना. बनहट्टी.) परंतु मार्क्सवादी दृष्टिकोण जमेस धरून स्वतंत्र अशी कलातत्त्वचर्चा फारशी झालीच नाही. मार्क्सवादी कलातत्त्वचर्चा सखोलपणे केली ती फक्त दि. के. बेडेकरांनी. परंतु बेडेकरी तत्त्वचर्चेच्या बुडाशी पूर्वीपासून आदर्शवादी प्रवृत्ति असावी असे वाटते व आतां मार्क्सवादावरील विश्वास ढळल्यामुळे तर आपल्या 'पोत'वरील समीक्षणांत गोडशांचा विचार वर्गीय मार्क्सवादी नाही म्हणून बेडेकरांनी त्यांची प्रशंसा केली आहे.

मार्क्सवादी विचारसरणीच्या आधारे कलातत्त्वचर्चा करतांना अर्थातच तिच्यांत भर घालावी लागेल. कारण मार्क्स, एंगल्स, इत्यादींनी समाजाचा एक अवयव म्हणूनच फक्त कलेचा विचार केलेला आहे. कला व समाज संबंधावर मार्क्सने जो प्रकाश टाकला आहे तो जमेस धरून पुन्हां-म्हणजे कला ही समाजपिंडाचा एक स्वतंत्र, पण समाजाच्या संदर्भात एक महत्त्वाची भूमिका पार पाडणारा असा अवयव आहे हे मान्य करून कला-प्रश्नाचा आज समग्रतेने विचार व्हावयास पाहिजे. अमुक प्रकारचा आशय असला तर कलाकृति पुरोगामी-म्हणजे श्रेष्ठ - अशा प्रकारचा निकष पूर्वी मराठीत रूढ होता. म्हणजे कलाकृतीचा आशय व कलात्मकता ह्या दोन गोष्टी एकच आहेत असे पर्यायाने गृहीत धरण्यांत आले होते. मर्ढेकरांच्या दृष्टीने कलेतील आशय व कलात्मक सौंदर्य यांचा अर्थाअर्थी संबंध नाही. आशय हे फक्त कलाकृतीचे उपादान कारण. पण, कलेतील आशयाचा व कलात्मक सौंदर्याचा कांहींच संबंध नाही काय ?

तो कोणत्या स्वरूपाचा? आशय-द्रव्याचें कलात्मक द्रव्यांत रूपांतर होतांना आशय-द्रव्याची प्रकृति आणि प्रत कलात्मक द्रव्याला प्राप्त होऊ शकते किंवा कसे?

गोडशांच्या 'पोत' या पुस्तकाने या दृष्टीने महत्वाचें पाऊल टाकलें आहे. एका बाजूला मढेंकरांप्रमाणे त्यांनीं खास कलात्मक सौंदर्याचीच चिकित्सा केलेली आहे, तर दुसरीकडे कलाकृतीचा जीवनाशी असलेला संबंध न तोडतां मार्क्सवाद्यांप्रमाणे कलेचा जीवनाशी असलेला मूलभूत संबंध त्यांनीं उघड करून दाखविलेला आहे. गोडशांचा हा ग्रंथ मढेंकरांप्रमाणे कांटेकोरपणें लिहिलेला नाही आणि मार्क्सीय विचारसरणीचाही आधार त्यांनी घेतलेला नाही. तरीहि कलाविचारक्षेत्रातील आजच्या परिस्थितीच्या संदर्भांत त्यांनीं कलेच्या विचारांत महत्वाची भर टाकली आहे असेंच म्हणावे लागेल.

सर्व कलाप्रकारांना लागू होऊं शकणारा 'लयबद्धता' हा गुण कलात्मक सौंदर्याचा एक घटक होय. श्री. गोडसे यांनी सर्व कलाप्रकारांत समानतेनें असणाऱ्या कलाकृतीच्या दुसऱ्या एका मूलभूत गुणाचा-'पोता'चा अभ्यास केलेला आहे. चित्र, शिल्प, ललित वाङ्मय, या सर्वांतील कांहीं कलाकृतींचा 'पोत' दृष्ट्या अभ्यास करून कांहीं निष्कर्ष गोडशांनी काढलेले आहेत. 'पोत' ही पटविषयक कल्पना असली व कलात्मक 'पोत' व पटांतर्गत 'पोत' यांमध्ये गोडशांनी तुलना केलीली असली, तरी त्याबाबत येथें विशेष स्पष्टीकरण करण्याची फारशी गरज वाटत नाही. कारण लयतत्त्वाप्रमाणेंच पोत ही कल्पनासुद्धां परिचितच आहे. परंतु त्यांच्या विचारांतील नावीन्य या विषयाच्या विशिष्ट मांडणीमुळें व हातीं आलेल्या निष्कर्षांमध्ये आहे.

'पोत' म्हणजे कलाकृतीचा सहजसंवेद्य असा पहिला गुण. कलाकृतींतील लयतत्त्व लक्ष्यांत येण्यापूर्वीहि कलाकृतीचें पोत प्रत्यक्ष प्रतीत होतें. व्हॅन गो, गॉगिन यांचीं चित्रें, केशवसुत, बालकवि, अनिल, मढेंकर, इत्यादींच्या कृतींतील पहिला गुण जाणवतो तो 'पोताचा.' संतकवि, पंत कवि, पोवाडेकार, लावणीकार, यांमध्ये पहिला फरक

प्रतीत होतो तो पोताचा. गोडशांनीं आपलें लक्ष केंद्रित केलें आहे तें कलाकृतीच्या या गुणावर. भिन्न कलाप्रकारांच्या पोतांचें जे वर्णन गोडसे यांनीं केलें आहे, त्यावरून त्यांची पोतविषयक कल्पना स्पष्ट होते. चित्रांतील रेषा कधीं ' धडधाकट जोरकस ' असल्याचें दिसतें, तर कधीं ती त्यांना ' ओबडधोबड बुजरी ' अशी दिसून येते. शिल्पांतील आकार कुठें ' इतस्ततः धांवणारे मुरडणारे ' असे प्रतीत होतात, तर कुठें ते बंदिस्त झाल्यासारखे वाटतात. काव्यांतील वर्णन कुठें दृश्य, श्राव्य संवेदनांना आवाहन करणारे, मनोज्ञ प्रतिमाचित्र रेखाटणारें असें वाटतें, तर कुठें ' दहा पांच अतिरिक्त विशेषणांची गर्दी बरोबर घेतल्याशिवाय कोणतेहि नाम जागचे हालत नाही. दहापांच क्रियाविशेषणांच्या अवास्तव वल्गना ऐकविल्याशिवाय कोणतेंहि क्रियापद कार्यक्षम होत नाही. ' अज्ञ आणि सुज्ञ सर्वांना प्रतीत होऊं शकणारा, सर्वांनाच प्रत्यक्ष जाणवणारा कलाकृतीचा पोत हा घटक गोडशांनीं अभ्यासासाठीं घेतलेला आहे. लयतत्त्व हें ज्याप्रमाणें कलाकृतींतील भिन्न अवयवांमधील विवक्षित संबंधांचें एक मूल्य आहे त्याप्रमाणेंच ' पोत ' हें कलाकृतीच्या सर्वांगांत व्याप्त असणारें संवेदनांच्या पातळीवर विवक्षित प्रकृतीच्या गुणांचा व प्रतीचा अनुभव प्राप्त करून देणारे व त्यामुळेंच कलाकृतीचा आस्वाद शक्य करणारे असें एक मूल्य आहे. लयत्वापेक्षांहि अधिक मूलभूत कलेचा घटक ' पोत ' हा होय.

पोताच्या महत्त्वाची जाणीव श्री. मढेंकरांनाहि अर्थात होतीच. नव्हे त्यांचे सौंदर्य शास्त्रच संवेदनावादावर उभारलेलें आहे. आधुनिक चित्रकलेच्या संदर्भांत बोलतांना मढेंकर म्हणतात - ' तथाकथित चित्रकारांच्या हिणकस चित्रापेक्षां खेडेगांवात, घरांवर किंवा देवळांच्या भिंतींवर अशिक्षित पण कलावंत खेडुतांनीं जोरदार रेषांत आणि प्राथमिक रंगांत काढलेल्या चित्रांतच (आपली चित्रकला) अधिक आनंददायी अशा स्वरूपांत प्रतीत होते-प्रकट होते. चित्रांतील रेषांची गतिमानता, त्यांच्या तांबड्या निळ्या पिवळ्या रंगाची ठसकेदार योजना पाहून मनुष्य एकदां मोहून गेला म्हणजे मग त्याला दरवर्षीच्या मोठमोठ्या शहरांतील प्रदर्शनांतील पुळपुळीत, स्फूर्तिरहित, अर्थपूर्ण आणि (म्हणूनच अर्थशून्य)

असे रंगांचे फरफाटे बघण्यांत फारसे स्वारस्य वाटत नाहीं.' मर्देंकर या ठिकाणीं निःसंशय गोडसे यांना अभिप्रेत असलेल्या 'पोता' चाच उल्लेख करीत आहेत. लयतत्त्वाव्यतिरिक्त (लयतत्त्वाविरहित मात्र नव्हे) अन्य तत्त्वामुळे (कलाकृतींतील 'पोता' च्या विवक्षित प्रकृतिधर्मांमुळे) मर्देंकरांना खेडुतांचीं चित्रें 'सुंदर' वाटत आहेत व प्रदर्शनांतील 'पुळपुळीत' (पोताचा) चित्रें असुंदर वाटत आहेत. पोताला मर्देंकरांनी स्वतंत्र कलामूल्याएवढा दर्जा दिलेला दिसतो. कलाकृतिगत लयतत्त्व, पोतांतील स्फूर्ति व कलाकृतिगत अर्थ या सर्वांचा परस्पराशी संबंध असतोच असतो. कारण कलाकृति ही एकात्म-एकजिनसी अशी वस्तु असते. स्वतंत्रपणेंहि त्यांचा विचार करतां येतो. पण त्यांचें हें अभिन्नत्व व अन्योन्याश्रयित्व लक्ष्यांत ठेवूनच. मर्देंकरांना सौंदर्य हेतुशून्य वाटत असल्यामुळे त्यांनीं लयतत्त्वामधून अपरिहार्यपणें वाहणाऱ्या अन्य घटकांची फारशी दखलच घेतली नाही असें म्हणावेसें वाटतें.

पोताचें पृथक्करण करतांना गोडशांना पुढील घटक आढळून आले.

१) जीवनविषयक जाणीव

२) माध्यमयंत्रणा

३) कलाकृतींतील विवक्षित भावात्म संवेद्य घटक

पोताचा पहिला घटक त्यामागील जीवनविषयक जाणीव. कलावंताच्या व्यक्तित्वाचें समग्रतेनें बाह्य जगाशीं ज्या प्रकारचें नातें असेल, ज्या प्रकारचा संबंध असेल, तो कलाकृतीच्या पोतांतून अवश्य प्रकट होत असतो. कलाकृतीची संपूर्ण ठेवणच या जाणिवेनें निश्चित केलेली असते. ही जाणीव कलाकृतींत असल्याचें नेहमीच ओळखूं येईल असें मात्र नव्हे. कलावंत आणि रसिक यांच्यामध्ये ज्यावेळीं वैचारिक, भावनात्मक, सांस्कृतिक, इत्यादि समानता असते त्यावेळीं कलाकृतींतील या जाणिवेची वेगळी अशी ओळख रसिकाला पटतेच असें नाहीं. परंतु भिन्न काळांतील कलाकृतीचा

आस्वाद घेतांना ही जाणीव ठळकपणें वेगळी जाणवते. कलाकृतीमध्ये कलावंताच्या जीवनविषयक लौकिक जाणिवेचें कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेद्वारे कलात्मक द्रव्यांत रूपांतर झालेलें असतें व कलास्वादाच्या प्रक्रियेत याच कलात्मक द्रव्याचें पुन्हां जाणिवेच्या स्वरूपांत रूपांतर व्हावें लागतें. तसें न झालें तर कलास्वाद अशक्य होऊन बसतो. संवेदना जागृत होऊनहि कलाकृतीचें खरे मर्म ध्यानांत येऊं शकत नाही. भारतीय संगीताच्या चांगल्या रसिकालाहि पुष्कळदां पाश्चात्य संगीताचा आस्वाद घेतं; येऊं शकत नाही याचें कारण तरी हेंच होय

‘जाणीव’ या शब्दाची आणखी फोड करण्याठीं मढेंकरांच्या एका वाक्याचा उपयोग होऊं शकेल. खेडेगांवांतील चित्रकलेच्या संदर्भात ते म्हणतात—‘ज्या अनुभवांतून अथवा अनुभवाच्या अंगांतून अडाणी चित्रकाराला स्फूर्ति मिळते, त्याच अनुभवांतून अथवा अनुभवाच्या अंगांतून कोठल्याहि चित्रकाराला स्फूर्ति मिळावयाला हवी.’ अडाणी चित्रकाराच्या अनुभवाचे घटक कोणते, तर रंग, रेषा, आकृति हे. हे घटकच सौंदर्यनिर्मिति करतात. ते शहरी कलावंताच्या चित्रकलेत मढेंकरांना आढळून येत नाहीत, म्हणून त्यांचीं चित्रें मढेंकरांना पुळपुळीत, स्फूर्तिरहित वाटतात. सौंदर्यनिर्मितीचे घटक रंग, रेषा इत्यादि हेच होत. खेडेगांवचे कलावंत सहज कळणारी गुंफण करतात. तर शहरी कलावंताने वाटल्यास जास्त गुंतागुंतीची गुंफण करावी. कारण मढेंकरांच्या मते चित्रकलेच्या श्रेष्ठ-कनिष्ठतचा निकष म्हणजे कमी अधिक गुंतागुंतीची रचना हाच होय.

लक्षांत घेण्याजोगी गोष्ट म्हणजे मढेंकरांनीं खेडेगांवची कला व शहरी कला असा भेद केलेला आहे. कारण तो त्यांचा स्वतःचा अनुभव आहे. खेडेगांवांतील कलावंताचा अनुभव हा जिवंत रंगरेषांचा आहे व शहरी कलावंतांचा तसा नाही, तो तसा असावयास पाहिजे, असें मढेंकरांचे म्हणणें आहे. शहरी माणसाच्या इतर अनुभवाशीं मढेंकरांना कर्तव्य नाही. फक्त खेडेगांवच्या माणसाप्रमाणें जगाच्या दृश्य गुणांवर, दृश्य वैशिष्ट्यांवर भिस्त ठेवून रंगरेषांचा जिवंत अनुभव तेवढा घेतला म्हणजे झालें. परंतु ग्रामीण

कलावंतांच्या संपूर्ण जीवनबंधांचा (बाह्य जगाशी असलेल्या त्यांच्या समग्र जीवनसंबंधांचा) एक भाग म्हणजे त्याला प्रतीत होणाऱ्या रंग-रेषा. त्यांचा जिवंतपणा बाह्य जगाशी असलेल्या त्यांच्या जिवंत संबंधांमुळे निर्माण झालेला असतो; नव्हे खेडेगांवाच्या चित्रकाराने रंग-रेषांच्या रूपाने आपली समग्र जीवनविषयक जाणीवच प्रकट केलेली असते. बाह्य जगाशी तसला organic जीवनसंबंध शहरी कलावंतांचा नसतो, असे या उदाहरणापुरते गृहीत धरूं. शहरी कलावंत आणि बाह्य जग यांचा ज्या प्रकारचा जीवनसंबंध असेल-भावनात्मक, वैचारिक व संवेदनात्मक पातळीवर जो संबंध वा जाणीव असेल-त्याचाच (कळत न कळत) आविष्कार त्यांच्या चित्रकलेतून होणार. संपूर्ण जीवनबंध एका विशिष्ट प्रकारचे व चित्रकलेपुरते रंगरेषांचे अनुभव मात्र भिन्न प्रकारचे, असे घडणे केवळ अशक्य होय. संपूर्ण अनुभवांतून रंगरेषांचे धागे प्रत्यक्षांत वेगळे काढतांच येऊं शकत नाहीत. जिवंत रंग-रेषांच्या शोधार्थ कलावंत निघाल्यास त्याला बंडच करावे लागेल. मग त्यांचा व्हॅन गो किंवा गॉगिन होईल व त्या ऊबदार रंगांच्या शोधांत त्यांना शहरी मूल्यांच्या उतरंडी कोसळवीतच बाहेर पडावे लागेल, व मग तो निव्वळ ऊबदार रंगांचा, प्रकाशाचा शोध राहणार नाही, तर ऊबदार जीवनाचाच शोध राहिल. व मग त्यांच्या रंग-रेषा त्या जाणीवेसह प्रकट होतील. ग्रामीण चित्रकलेतून वा शहरी चित्रकलेतून रंगरेषांच्या रूपाने कलावंतांची संपूर्ण जाणीवच प्रकट होत असते. जिवंत रंगरेषांचा अनुभव कलावंतांची केवळ वैयक्तिक बाब असती, तर जिवंत रंगरेषांचा उल्लेख खेडेगांवांतील संपूर्ण चित्रकलेचे प्रमुख वैशिष्ट्य म्हणून करणे मर्तेकरांना शक्य झाले नसतें. तसेच पुळपुळीतपणा व स्फूर्तिरीहितता हे शहरी चित्रकलेचे वैशिष्ट्य असे सरसहा विधान मर्तेकरांना करतां आले नसतें. एका मानवसमूहाच्या रेषांमध्ये जिवंतपणा आढळतो व दुसऱ्या मानवसमूहाच्या रेषांमध्ये पुळपुळीतपणा आढळतो. तेव्हां निष्कर्ष असा की, रंग-रेषादींचा जिवंतपणा वा निर्जीवपणा यांचा संबंध केवळ कलावंत या व्यक्तीशी नसून कलावंत ज्या समूहाचा घटक आहे, त्याचा बाह्य जगाशी ज्या प्रकारचा संबंध असतो-त्याशी आहे. मर्तेकरांनी या गोष्टीचा फारसा विचार केला नाही, कारण त्या बाजूने त्यांना जावयाचेच

नव्हतें. गोडशांनीं मात्र या मुद्याची दखल घेतलेली आहे. प्रत्येक कलाकृतींत (कलावंताच्या वैयक्तिक प्रतिभागुणांच्या आश्रयाने) एक जीवनविषयक जाणीव प्रकट होत असते व ही जाणीव कलाकृतीच्या पोतांतून व्यापलेली असते ती पोताला एकप्रकारचा विवक्षितपणा देणारी असते. प्रत्येक कलाकृतींतील पोताचा पहिला घटक म्हणजे तिच्यांतील 'जाणीव.'

गोडशांच्या मते दुसरा घटक म्हणजे माध्यमयंत्रणा. ही माध्यम-यंत्रणा कलावंताच्या मनांतील जी जीवनविषयक जाणीव असेल तिच्यामुळे निश्चित होत असते. रंग, रेषा, आकार, शब्द, इत्यादींसंबंधीची असलेली कलावंताची वृत्ती ही या जाणिवेच्या स्वरूपावरूनच निश्चित होत असतो. संतकाव्य, पंतकाव्य, चिपळूणकर-परांजपे शैली, इत्यादींमध्ये असणारा फरक हा एका बाजूस जाणिवेमुळे, तसाच दुसरीकडे माध्यमविषयक भिन्न समजामधूनच निर्माण झालेला आहे. मढेंकरांपासून मराठी काव्यानें घेतलेले वळण जसे जाणिवेच्या दृष्टीनें भिन्न आहे, तसेंच माध्यमविषयक समजाच्या दृष्टीनेंही भिन्न आहे. खेडेगांवांतील जीवनविषयक जाणीव शहरी जाणिवेपेक्षां जशी भिन्न आहे तशीच खेडेगांवांतील चित्रकलेचा माध्यमयंत्रणाहि भिन्नच आहे. ग्रामीण कलाकृतीतील जाणीव आणि माध्यमयंत्रणा या परस्परांनुकूलच आहेत. गेल्या दोन तीन शतकांत जीवनविषयक जाणिवेचा तसेच क्रांतिकारक बदल झाले तसेच ते माध्यमविषयक तंत्रांतहि झाले, हें सर्वमान्यच असल्यामुळे त्या मुद्याची अधिक चर्चा अप्रस्तुत ठरेल.

जीवनविषयक जाणीव आणि माध्यमयंत्रणा या दोहोच्या परस्परांनुप्रवेशांतून प्रकट होणारे कलाकृतींतील विवक्षित भावात्मक संवेद्य अवयव होत. यालाच गोडशांनीं कलाकृतींतील पोताचे ताणे आणि बाणे म्हटलेले आहे. कोठल्याहि कलाकृतींतील पोताचे हे ताणे आणि बाणे, हे विवक्षित भावात्म संवेद्य घटक जें विवक्षित स्वरूप धारण करतात—जी विवक्षित प्रकृति धारण करतात—तें त्यांच्या जीवनविषयक जाणिवेच्या व तदनुसार निर्माण झालेल्या माध्यमयंत्रणेच्या स्वरूपावरून व प्रकृतीवरून ठरत असतें.

गोडशांनीं मांडलेली ही पोतविषयक कल्पना मराठी कलासमीक्षेच्या दृष्टीने महत्त्वाची आहे असें मला वाटते. मर्देंकरांच्या रंग-रेषांच्या लयबद्ध रचनेच्या विचारांत जो अपुरेपणा वाटतो तो या विचारामुळे नाहीसा होऊं शकेल. रंग-रेषादि कलाकृतिगत घटकांमधून जी भावात्मता असते व जी रंगरेषांच्या प्रतीतीबरोबर प्रत्ययाला येते तिचा विचार संवेदना आणि अर्थ यांची कृत्रिम फाळणी करून मर्देंकरांनीं गाळलेला आहे. गोडशांच्या पोतविषयक कल्पनेंत ही भावात्मताच तिच्या विवक्षित स्वरूपामुळे कलाकृतींतील विवक्षित प्रकृतीच्या जाणिवेत प्रकट होते असें म्हटले आहे. या रंगरेषांमधून या जाणिवेची विवक्षित प्रकृति स्पष्ट होत असते. आस्वादप्रक्रियेतहि नुसता रंगरेषेचा प्रत्यय येत नसून तो एक भावात्मजाणीवयुक्त अनुभवच असतो. अशा रीतीने कलाकृतीचे 'पोत' म्हणजे केवळ कलेचा बाह्य गुण ठरत नसून त्यांतील घटकांचा सूक्ष्म विचार केल्यास त्यांत जाणीव आणि रूप यांचें अद्वैत साधलेलें दिसते. नुसत्या जाणिवेचा विचार (रूपा-शिवाय) केल्यास तो केवळ कलाबाह्य विचार ठरतो, नुसत्या रूपाचा (जाणिवेशिवाय) विचार केल्यास तो मर्देंकरांप्रमाणें यांत्रिक (mechanical) असा आकृतिवाद बनतो—म्हणजे कलाबाह्य विचारच ठरतो.

'पोता'त प्रकट होणाऱ्या या तीन घटकांपैकीं दोहोंचा (जाणीव आणि माध्यमयंत्रणा यांचा) संबंध केवळ कलावंत या व्यक्तीशीं नसून तो तत्कालीन सर्व कलावंतांच्या कलाकृतींमधून प्रकट होणाऱ्या सामाजिक जाणिवेचीं असतो असें गोडशांचें मत आहे. समाज आणि कला यांचा संबंध ही सर्वमान्य अशीच गोष्ट आहे. मार्क्सवाद्यांनींही हीच गोष्ट मान्य केलेली आहे. परंतु गोडशांच्या विवेचनाचें वैशिष्ट्य असें दिसते कीं, एकेका कालखंडांतील सामाजिक जाणीव आणि कलाकृतींतील कलात्मक घटक, यांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण अशा संबंधावर त्यांनीं नेमके बोट ठेवलेलें आहे. खेडेगांवांतील अनुभव घेण्याची पद्धत व शहरांतील अनुभवाची पद्धत यांत मर्देंकरांना तफावत दिसून येते. खेडेगांवातील अनुभवांतूनच कलाकृतींतील सौंदर्याचे घटक प्राप्त होऊं शकतात असें मर्देंकरांचें मत आहे. याचाच अर्थ असा कीं,



मढेंकरांच्या मते एका वर्गाच्या जाणवा सौंदर्यानिर्मितीस पोषक आहेत आणि एका वर्गाच्या जाणवा तशा नाहीत. मढेंकरांनीं वर्गीय जाणवांच्या आधारे कलाकृतीगत सौंदर्याची चर्चा (न कळत व एक दोन वाक्यांपुरतीच) केली आहे. गोडशांनीं भिन्न भिन्न काळांतील सामाजिक जाणवांच्या संदर्भात पोतांतील सकस निकसपणाची, जिवंत-निर्जीवपणाची चर्चा केलेली आहे. गोडशांच्या आतापर्यंतच्या विचारांचा निष्कर्ष थोडक्यांत असा सांगता येईल.

१. कलाकृतीचें 'पोत' हा कलाकृतीचा सर्वप्रथम प्रतीत होणारा कलात्मक घटक होय.

२. या पोताची प्रकृति, त्यांतील सकस-निकसपणा, जिवंतपणा, निर्जीविता हे गुण कलाकृतीची प्रत ठरवितात. अर्थात् 'पोत' हें सौंदर्यमूल्य आहे.

३. 'पोता' च्या प्रत्यक्ष संवेद्य घटकांमधून जीवनविषयक जाणीव व माध्यमयंत्रणा यांचा परस्परानुपवेश झालेला आढळतो. जीवनविषयक जाणीव व माध्यमयंत्रणा यांचे स्वरूप मुख्यतः कलावंतनिष्ठ नसतें, तर समाजनिष्ठ असतें.

'पोत' या पुस्तकांतील दुसरें वैशिष्ट्य म्हणजे कलाकृतींतील पोताचा श्री. गोडसे यांनीं ऐतिहासिक दृष्टीनें केलेला अभ्यास. प्राचीन चित्रकला भरहुत, सांची, अमरावती, अजिंठा (१० वें लेणें,) अजिंठा (१७ वें लेणें,) इत्यादि, इ. स. पू. २ व्या शतकापासून ते ६ व्या शतकापर्यंतच्या शिल्पांमधून पडदंत ही एकच जातक कथा अंकित करणाऱ्या शिल्पाकृतींचा पोतदृष्ट्या अभ्यास गोडशांनीं मांडलेला आहे. तसेंच व्यास व शानेश्वर यांनीं भिन्न काळांत केलेलीं एकाच युद्धप्रसंगाचीं वाङ्मयीन वर्णनें अभ्यासासाठीं घेऊन त्यांचें 'पोत' त्यांनीं विस्तारानें तपासलें आहे. समाजाच्या भिन्न अवस्थेंतील प्रकृतिधर्मानुसार कलाकृतींच्या स्वरूपांत पडणाऱ्या फरकाबरोबर पोताच्या प्रतीतहि फरक पडत जातो असें लेखकाला आढळून आलें आहे. त्यावरून

गोडशांनीं पुढीलप्रमाणें निष्कर्ष काढलेले आहेत. गोडशांच्या ऐतिहासिक चिकित्सेचा सारांश असा : ऐतिहासिक दृष्ट्या कलेचे कांहीं ठळक कालखंड पडलेले दिसतात. प्रत्येक कालखंडाच्या आरंभीं एक नवी माध्यमविषयक जाणीव उदयाला आलेली दिसते. सामाजिक जीवनांत कांहीं मूलभूत परिवर्तन घडण्याच्या प्रक्रियेंतून जी नवी सामाजिक जाणीव उद्भवते तिच्या जबरदस्त दावामधून ही नवी माध्यमयंत्रणा आकार घेत असते. जुन्या जाणिवेला जोरांत मार्गें सारीत ही नवी जाणीव जसजशी प्रभावी व सुस्पष्ट होत जाते तसतशी ही माध्यमयंत्रणा सर्वांगांनीं विकसित होत जाते. या नव्या जाणिवेच्या व माध्यमयंत्रणेच्या परस्परांनुकूल विकासाच्या अवस्थेंत या कालखंडांतील कलाकृतीचें पोतहि सकस, प्रभावशाली, चैतन्यशाली असतें. ( व वस्तुरूपहि असतें. ) ही सामाजिक जाणीव जसजशी स्थिर होत जाते, तिच्यांतील विकासक्षमतेचें सामर्थ्य जसजसें ओसरत जातें, तसतशी माध्यमयंत्रणा ही-तिच्यामागील जाणिवेचा दाव ओसरल्यामुळें-निर्जीव, सांकेतिक, ठोकळेवाज व नूं लागते, व कलावंतांचें लक्ष माध्यमाच्या तांत्रिक कसरतीकडे अधिक वेधूं लागतें, व पोतहि कसबी व निर्जीव बनतें. समाजांत पुन्हां नवें अवस्थांतर येतें व पुन्हां नव्या जाणिवा उदयाला येतात व नवी माध्यमयंत्रणा निर्माण होते व कलेचा नव्या पातळीवर उत्कर्ष सुरू होतो. या विचाराचा थोडक्यांत आराखडा असा—

१) नवी क्रांतिकारक जाणीव । नवी माध्यमयंत्रणा । नवें पोत ।

२) नव्या जाणिवेचा उत्कर्ष । नव्या माध्यमयंत्रणेचा विकास । कलाकृतींतील पोताचा जिवंत विकास.

३) नव्या जाणिवेचा व्हास । माध्यमयंत्रणा आतां स्वतंत्रपणें पण यांत्रिक पद्धतीनें प्रगति करूं लागते । कलाकृतींत आशयापेक्षां अभिव्यक्तीवर भर । पोताची आदर्श चित्रणावस्था व पुढें केवळ कृत्रिम कसबीपणावर भर.

सामाजिक जाणिवांच्या उद्गम-विकासाच्या आणि विनाशाच्या संदर्भांत माध्यमयंत्रणेच्या उद्गमविकासाचें व व्हासाचें चित्र काढून व त्या संदर्भांत

पोतामधील आरंभींच्या जिवंत सकसपणाचें कृत्रिम कसबीपणापर्यंत होत गेलेल्या पर्यवसानाचें चित्र रेखाटून गोडशांनीं मराठींतील ऐतिहासिक कलामीमांसंत निश्चित भर टाकेली आहे. कलाकृतीचें सौंदर्यदृष्ट्या प्रत्यक्ष विश्लेषण एवढ्या विस्ताराने मराठींत आजवर कोणी केलें नव्हतें. कलात्मक सौंदर्य आणि सामाजिक जाणिवेचें स्वरूप यांमधील अंगभूत संबंधाचें दर्शन मराठींत हें एकुलतें एकच आहे व त्यामध्ये गोडशांची सूक्ष्म रसिक दृष्टि प्रकट झाली आहे यांत संशय नाही. या चिकित्सेचें मूल्यमापन त्या क्षेत्रांतील जाणकार विचारवंत करतीलच. गोडशांच्या ऐतिहासिक मीमांसेच्या स्वरूपांची माझ्या सामर्थ्याप्रमाणें चर्चा करण्याचें येथे योजिलें आहे.

कलेच्या ऐतिहासिक मीमांसेचा प्रत्यक्ष कलात्मक सौंदर्याशीं कांहींहि संबंध नाही असा साधारण समज आहे. या ऐतिहासिक दृष्टीवर मढेंकरांनीं टीका केलेली आहे. कलाचर्चेत कलेच्या ऐतिहासिक मीमांसेचे स्थान कोणते व गोडशांनीं त्या दृष्टीनें कोणती कामगिरी केलेली आहे हें पाहावयाचें आहे. मढेंकरांनीं कलेतील सौंदर्याचा विचार कलावंत व रसिक यांचा संदर्भ न घेतां स्वतंत्रपणे केलेला असला, तरी दुसरीकडे ललितवाङ्मयाच्या निर्मितीचा विचार करतांना त्यांनीं लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा आणि लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा, अशा दोन फार उपयुक्त कल्पना स्पष्ट केलेल्या आहेत. म्हणजे कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेचाहि विचार केला आहे. तसेंच इतरत्र त्यांनीं कलास्वादाच्या प्रक्रियेचीहि चर्चा केलेली आहे. आणि मढेंकरांची कलाचर्चा (म्हणजे कलावंत-कला-रसिक यांच्या पुरती चर्चा) ही शुद्ध कलाचर्चा आहे असें आपण मानतो.

गोडशांच्या कलाचर्चेला कलाबाह्य तत्त्वचर्चा असें म्हणतां येईल काय ? उलट ज्या न्यायानें मढेंकरांची चर्चा कलाबाह्य नाही, त्याच न्यायानें गोडशांचीहि चर्चा कलाबाह्य नाही असेंहि म्हणतां येऊं शकेल काय ?

‘पोत’ हे एक कलामूल्य आहे. मढेंकरांच्या लयतत्त्वापेक्षां तें अधिक मूलभूत आहे. कारण ताल-तोल-मेळाच्या आधारे एखाद्या कसबी कृतीलाहि सुंदर म्हणावे लागेल. परंतु जोरदार, गतिशील रंगरेषांच्या अनुभवाला आपण

‘सौंदर्य’ ही पदवी देऊं शकूं. परंतु जोरदार रंगरेषा इ० मुळांत पोताचे गुण आहेत. ते सरळ प्रत्ययाला येतात, कलाकृतींतील लयबद्धता ही नंतर प्रत्ययाला येते, असें म्हणता येईल. एखाद्या अर्धवट राहिलेल्या कलाकृतींतील जोरदार रेषा आपणास मोहून घेऊं शकतील व ताल-तोल-मेळाचें गणित तेथें लटकें पडूं शकेल. या पोताचा अपरिहार्य संबंध जर सामाजिक जाणिवेशीं असेल व तीच कलाकृतींतील रंगरेषांना अभिप्राययुक्त जिवंतपणा किंवा निर्जीवपणा देऊं करित असेल, तर सामाजिक संदर्भयुक्त अभ्यासाला कलाबाह्य कसें म्हणतां येईल ? वाङ्मयनिर्मितीच्या चर्चेत मढेंकर कलावंतांच्या एका वृत्तीबद्दल चर्चा करतात व ती कलानिर्मितीच्या दृष्टीनें फार उपकारक ठरते. मढेंकरांची ही चर्चा सामाजिकतेकडे सरळ कशी नेते हेंही पाहण्यासारखें आहे.

लेखनपूर्वक आत्मनिष्ठेची चर्चा करतांना मढेंकर म्हणतात—

लेखकाची लेख्य वस्तूबद्दल जी कल्पनात्मक प्रतिक्रिया झालेली असेल त्याच प्रतिक्रियेशीं वेद्दमान न होणें. एखादा प्रसंग किंवा व्यक्ति बघून लेखकाच्या आंतरिक व्यापारांत जो कांहीं फेरबदल झाला असेल, त्या फेरबदलाचेंच फक्त अविकृत असें स्वरूप शब्दांत प्रकट करण्याचा लेखकानें अट्टाहास धरला पाहिजे...

लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेचा अर्थ वरीलप्रमाणें मढेंकरांनीं दिला आहे. या प्रक्रियेचें स्वरूप कोणतें तें आतां आणखी तपासून पाहूं या :

सामान्यतः स्वतःला प्रामाणिक समजणारा प्रत्येक लेखक किंवा कवि ह स्वतःच्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियेशीं आपल्यापरी इमान राखितच असतो. परंतु तरीहि त्याच्याकडून लेखनपूर्व आत्मवंचना होऊं शकते-होते. ही आत्मवंचना किती प्रकारें होऊं शकते हें मढेंकरांनीं विस्तारानें दाखवून दिलें आहे. याचा अर्थ लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा प्राप्त होणें ही गोष्ट सोपी नव्हे, तर अत्यंत कठीण अशीच आहे. कारण माणसाचें मन त्याला फसवूं शकतें. स्वतःची कल्पनात्मक प्रतिक्रिया स्वतः ओळखणें म्हणजे स्वतःच्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियेला स्वतःच्या विचाराचा विषय करणे होय. म्हणजेच स्वतःच्या

प्रतिक्रियेबाबत वस्तुनिष्ठ होणे होय. पुन्हां कलावंताची ही वस्तुनिष्ठा केवळ एखाद दुसऱ्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियेपुरती मर्यादित राहू शकत नाही, तर त्या प्रतिक्रियेत त्याला स्वतःच्या भावविश्वाबाबतच वस्तुनिष्ठ व्हावे लागते. कलावंताची साधना म्हणून आपण म्हणतो ती हीच. याचा अर्थ असा की, कल्पनात्मक प्रतिक्रिया खरीखुरी 'आत्मनिष्ठ' होण्यासाठी कलावंताला स्वतःच्या संपूर्ण 'स्व'च्या बाबतीतच वस्तुनिष्ठ व्हावे लागते. ही प्रक्रिया एखाद दुसऱ्या क्षणाची वा यांत्रिक हुकमीपणाने प्राप्त होणारी नसून ती सतत चालू रहाणारी अशी आंतरिक प्रक्रिया आहे. प्रत्यक्ष कलानिर्मितीला एक क्षणच जरी पुरेसा असला तरी तो क्षण म्हणजे कलावंत या नात्याने जगलेल्या प्रदीर्घ जीवनाचाच एक आविष्कार असतो. कलाकृतीच्या अपेक्षेने बोलावयाचे झाल्यास जी लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा, तीच निर्मात्याच्या अपेक्षेने बोलावयाचे तर लेखनपूर्व वस्तुनिष्ठा.

लेख्य वस्तूबद्दलची जी कलावंताची प्रतिक्रिया होईल तिचे स्वरूप कोणते असू शकेल ? ती निव्वळ संवेदनात्मक पातळीवरील असू शकेल काय ? आपले ठरविक उदाहरण घेऊं—गुलाबाचे फूल. कलावंताच्या प्रकृतीनुसार फुलाची संवेदनात्मक प्रतिक्रिया कमी अधिक तीव्र होईल. पण नुसती संवेदनात्मक प्रतिक्रिया होणे केवळ अशक्य होय. कारण फुलाच्या संपर्कामुळे सूक्ष्मातिसूक्ष्म स्वरूपांत कां होईना, संवेदनेसह संवादी भावनात्मक प्रतिक्रिया झाल्याशिवाय राहणार नाहीत. पण गुलाबाचे फूल हे आपले एक उदाहरण झाले. नुसत्या गुलाबाच्या फुलावर फक्त फुलापुरती कविता लिहिणारे आढळणार नाहीत. जीवनाविषयी, जीवनातील प्रसंगांविषयी, घटनांविषयी, व्यक्तींविषयी कवि लिहितो. त्या संबंधीची त्याची प्रतिक्रिया केवळ संवेदनात्मक होणे अशक्य. प्रतिक्रिया होत असते ती त्याच्या समग्र (कलात्मक) व्यक्तित्वाद्वारे. बाह्यवस्तूबद्दल होणारी प्रतिक्रिया म्हणजे लेखकाच्या जीवनाशी असलेल्या विवक्षित संबंधाच्या आधारावर विवक्षित अर्थ धारण करणारी प्रतिक्रिया. त्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियेत त्याच्या जीवनविषयक जाणिवेचा अंतर्भाव झालाच पाहिजे. या कल्पनात्मक

प्रतिक्रियेचा एक घटक त्याची सामाजिक जाणीव असणार हें निश्चित. लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेचा अर्थ आता पुढीलप्रमाणे सांगता येईल. ज्या विवक्षित पातळीवरील जाणिवेतून जी कल्पनात्मक प्रतिक्रिया निर्माण झाली असेल तिच्या खऱ्या स्वरूपाचें ज्ञान करून घेण्यासाठी कलावंताला त्या अनुभवा-बरोबर त्यांतच अंतर्भूत असलेल्या जाणिवेच्या बाबतींतहि वस्तुनिष्ठा बाळगावी लागेल. मर्तेकरांनीं घेतलेलें स्थूल उदाहरण आपणहि घेऊं. सुंदर स्त्री पाहून इंद्रियनिष्ठ सुखाची कल्पनात्मक प्रतिक्रिया झाली, तर कलावंतानें काय करावें ? तसें स्पष्टपणें मांडावें काय ? मर्तेकर म्हणतात, उत्तम मार्ग म्हणजे या भावनेला वाङ्मयरूप देण्याचा प्रयत्नच न करणें. अपरिहार्य झाल्यास कलावंतानें खरी भावना निःशंकपणें प्रकट करावी. याचा अर्थ असा—

१) सुंदर स्त्री दिसल्याबरोबर एक काल्पनिक प्रतिक्रिया झाली.

२) या प्रतिक्रियेचे स्वरूप देहनिष्ठ आहे.

३) रूढ नीतीला धरून स्त्रीवद्दल झालेली प्रतिक्रिया जशीच्या तशी प्रकट करता येत नाही. कलावंताला देखील ही नीति मान्य असल्यामुळें आपली ही भावना तो उघडपणें प्रकट करणार नाही किंवा त्याची नीति त्याला ही भावना हिणकस असल्याचें सांगेल. म्हणून ही भावना तो आडवळणानें अर्धीमुर्धी किंवा तिच्यांत इतर भावनांचें मिश्रण करून प्रकट करील अशी शक्यता मर्तेकरांना दिसते.

४) परंतु कलावंताची नीतिकल्पना व त्याच्या अनुभवांतून प्रकट होणारी दृष्टि यात विसंगति निर्माण होत असेल, तर त्यानें शक्यतो ही काल्पनिक प्रतिक्रिया प्रकटच करूं नये. कोणती काल्पनिक प्रतिक्रिया योग्य व अयोग्य हें कलावंताला स्वतःला मान्य असलेली नीतिकल्पना किंवा औचित्यकल्पना सांगेल. म्हणजे देहनिष्ठ कल्पनात्मक प्रतिक्रियेत स्त्रीविषयक जी दृष्टि वा जाणीव प्रकट होते तिचें मूल्यमापन कलावंताला मान्य असलेली नीतिकल्पना करील.

पोत : कांहीं विचार

२००५०  
२२९६

२५

५) परंतु ती प्रकट करणे अपरिहार्य असेल, तर ती स्वच्छपणे ओळखावी, आत्मवंचना करूं नये व सत्यनिष्ठा कायम ठेवून ती जशीच्या तशी प्रकट करावी—यावर भाष्य करण्याची जरूरी नाही. हा सरळ मूल्यामूल्य विवेक आहे. लावणीकारांसमोर असा संघर्ष येणे शक्यच नव्हतें. त्यांची नीति-कल्पना व त्यांचा अनुभव यांत विसंगति नव्हती. कलात्मक प्रतिक्रिया कशी आहे या तथ्याचा (fact) शोध घेणे म्हणजेच लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा, असा अर्थ मढेंकरांनी दिला आहे.

स्वतःच्या बाबतींत वस्तुनिष्ठ होण्याची ही प्रक्रिया केवळ कलानिर्मितीच्या क्षणापुरतीच नसते हें आपण आतांच पाहिलें. स्वतःच्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियेचें, तिच्यांत अंतर्भूत असलेल्या जाणिवेसह मूल्यमापन करणे—असे ह्या प्रक्रियेचें स्वरूप असतें. ज्या कलावंताच्या बाबतींत ही प्रक्रिया अत्यंत प्रखर असते त्याचीच कला अस्सल ठरते. स्वनिरपेक्ष होत राहण्याचें हें कार्य विवेकबुद्धीचें, मूल्यनिर्णयक वृत्तीचें, म्हणजेच सामाजिक स्वरूपाचेंच कार्य राहिल. अमुक आत्मवंचना आहे हा न्याय जी बुद्धि देईल ती कल्पनात्मक प्रतिक्रियांचाहि न्याय करील. आणि कलावंताच्या व्यक्तित्वाला अधिष्ठानरूप जीं मूल्ये असतात तीं त्याच्या काळाचीं मूल्ये असतात—सामाजिक मूल्ये असतात. म्हणजेच लेखकाची लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा प्रखरपणे जागृत असणे म्हणजेच त्याने जीवनविषयक जागरूकता बाळगणे होय. कलावंत—कलाकृतीचा विचार मढेंकर करतात, तर समाज आणि कलाकृतीचा विचार गोडसे करतात. आत्मज्ञानाच्या वा आत्मवंचनेच्या प्रक्रियेचा विचार जसा कलाबाह्य ठरत नाही (व वस्तुतः ही प्रक्रिया सामाजिक असते हें आपण आतांच पाहिलें) तसाच गोडशांचा सामाजिक जाणिवेचा विचारहि कलाबाह्य ठरूं नये हें उघड आहे. कलाकृतींतील सौंदर्यघटकाचा विचार अधिक स्पष्ट करील व सौंदर्यनिर्मितीच्या स्वरूपावर वा आस्वाद-प्रक्रियेवर जें जें म्हणून प्रकाश टाकील तें कलाबाह्य कधींच ठरूं शकणार नाही. गोडशांनीं पोतांतील सौंदर्यगुणांचा सामाजिक जाणिवेचा संबंध जोडल्यामुळें तो भिन्न पातळीवरील परंतु विशुद्ध कलाविचारच

आहे, कलात्राह्य विचार नव्हे. एक व्यक्तिगत पातळीवरील विचार आहे, कलावंत-रासिक-सापेक्ष विचार आहे, तर दुसरा समाजसापेक्ष विचार आहे. ह्या भिन्न पातळीवरील विचारांत विसंगति निर्माण होत आहे असे वाटलं, तर सुसंगति शोधण्यासाठी अधिक खोल विचार करावा म्हणजे झाले. अस्सल काव्यकृतीच्या निर्मितीसाठी कलावंताची अमुक प्रकारची मानसिक अवस्था असावी असे मर्दकरांना ज्या न्यायाने म्हणता येते, त्याच न्यायाने अस्सल कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी अमुक स्वरूपाची सामाजिक जाणीव हवी असेंहि म्हणतां येऊ शकेल. कोणत्या प्रकारच्या जाणिवा अस्सल कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी पोषक असतात व कोणत्या जाणिवा नसतात यांचे जें तारतम्य ऐतिहासिक दृष्टीने कलाकृतींचा विचार करून श्री. गोडसे यांनी मांडलें आहे तें कलातत्त्वचर्चेला अधिक परिपूर्ण करणारे आहे कीं नाहीं एवढें पाहवें. ही चर्चाच कलात्राह्य असें आरंभीच ठरवूं नये.

गोडशांनीं कला-समाजसंबंध कांहींसा गृहीत धरला आहे व बराचसा पर्यायाने सिद्ध केला आहे. कला आणि समाज यांचा संबंध अभिन्न आणि अखंड असाच आहे. समाज स्थिर नसून गतिशील आहे. समाजाच्या गतिशीलतेचा इतिहास म्हणजे मानव-निसर्गद्वंद्वाचा इतिहास होय. निसर्गावर मात करून मानव जसजसा नवे शोध लावूं लागला तसा तो निसर्गापासून अलग होत एक स्वतंत्र शक्ति या रूपाने पुढें येऊ लागला. निसर्गाच्या नियमांना दूर सारीत तो स्वतःच्या समाजनियमांना बद्ध होऊन अधिकाधिक समर्थ वनूं लागला, व्यक्ति-निसर्ग द्वंद्व हें खरें द्वंद्व नसून समाज-निसर्ग द्वंद्व हेंच खरे द्वंद्व आजवर राहिलेले आहे. पूर्व-अश्म-युगांतील मानव असो कीं आजचा अणुयुगांतील मानव असो, मूळ घटक समाज आहे. व्यक्ति नव्हे. विज्ञान आणि कला या दोहोंची गतिविधी मानवी समाजाच्या या (प्र) गतिशीलतेच्या संदर्भात समजून घेतल्यास त्यांच्या कार्यावर वेगळाच प्रकाश पडतो हें सिद्ध आहे व आजच्या मानववंश-शास्त्रज्ञांनी-प्रागैतिहासकारांनी ही गोष्ट मान्य केलेली आहे. कला ही मानवी समाजाचा एक अवयव असून तिचें समाजपिंडाच्या संदर्भात एक



सुनिश्चित कार्य आहे हैं आढळून येतें. नव्हे, कला ही इतर हेतूंपासून जस-जशी अधिकाधिक स्वायत्त होत गेली आहे तसतसें समाजपिंडांतील तिचें कार्य अधिकाधिक निश्चित होत गेलें आहे.

पूर्व-अश्मयुगांतील मानवाच्या गुहाचित्रांनंतर उत्तर-अश्मयुगांतील संस्कृतीला प्रारंभ झाला व तदनुषंगिक अनेक बाजूंनी मानवाची तांत्रिक प्रगति झाली. तेव्हां कलेच्या उद्दिष्टांत, स्वरूपांत व तंत्रांतहि आमूल परिवर्तन घडून आलें असें दिसतें. उत्तर अश्मयुगीन क्रांति ही मानवी समाजांत सर्वाधिक मूलभूत समजण्यांत येते. नित्य नवे प्रदेश धुंडाळणारी अशी भटक्यांच्या जमातीची जाणीव व भूमीच्या एका बिंदूवर स्थिर होऊन शेती करणाऱ्या, ग्रामनिर्मिति करणाऱ्या, व एकापाठोपाठ एक अशा शेंकडों ग्रामांना जन्म देणाऱ्या संस्कृतिनिर्मात्या मानवाची जाणीव यांमध्ये पडलेलें अंतर एवढें मोठें होतें कीं, कलेचें स्वरूप पूर्णपणे बदलून गेलेलें दिसतें. उत्तर-अश्मयुगामध्ये पूर्वी निसर्गाशीं भक्ष्य मिळविण्यासाठीं सतत संघर्ष करणारा माणूस भौतिकदृष्ट्या एका वेगळ्याच पातळीवर स्थिर व जागरूक बनला. त्याचें सर्व लक्ष्य प्रगतीवर केंद्रित झालें. उत्तर-अश्मयुगाचा आरंभ झाला तो मानवी जीवनांतील एका मूलभूत तांत्रिक क्रांतीमुळे. (Technological revolution.) त्याचा परिणाम कलेवर होणें अपरिहार्यच होतें. अमूर्त विचारांशिवाय तांत्रिक प्रगति होणें केवळ अशक्य असतें. समाजांत पहिल्या प्रथम अमूर्त विचारांना महत्त्व आलें आणि लक्षावधी वर्षे एका विवक्षित मार्गावरून धांवणारी कला रूळ बदलून अमूर्त व प्रतीकात्मक पातळीवर येऊन प्रकट होऊं लागली. कलेच्या दृष्टीनें ही विभिन्नता प्रगतिकारक ठरली यांत नवल नाही. कला ही समाजाचा एक गौण परिणाम नसून त्याच्या त्रिकासाच्या तत्वांतील तो एक महत्त्वाचा घटक आहे हें सिद्ध झाले. उत्तर अश्मयुगाचा काळ पूर्व-अश्मयुगाच्या मानानें अत्यल्प असा आहे. या काळांत पृथ्वीच्या पाठीवरील कोठल्याहि उत्तर-अश्मयुग अवस्थेंतील समाजांत पूर्व-अश्मयुगीन कलेचा मागमूसहि सांपडत नाही. पूर्व-अश्मयुगीन समाजांतील वैशिष्ट्य म्हणजे बाह्य निसर्गाचे हुचेहूब जिवंत व गतिशील रेखांकन. या पूर्व अश्मयुगीन अवस्थेंत असलेल्या

आजच्या टस्मानिया येथील (आस्ट्रेलिया) आदिवासींनीं देखील गुहाचित्रेच काढलेलीं आहेत. उत्तर-अश्मयुगीन समाजावस्थेत, विशेषतः प्रारंभिक अवस्थेत असलला कोणताहि समाज निसर्गसदृश चित्रें काढीत नाही, तर अमूर्त भूमितीय स्वरूपाचे प्रतीकात्मक रचनाबंध मात्र त्या संस्कृतींत सर्वत्र दिसतात. गोडशांनी पूर्व-अश्मयुगीन चित्रकलेचें सविस्तर वर्णन केलेलें आहेच. समाजक्रांति झाल्यावर उत्तर-अश्मयुगीन चित्रकलेचें वर्णन गॉर्डन चाइल्डनें पुढीलप्रमाणें केलें आहे : 'They do not attempt to reproduce the sensuous detail of the object as seen but rather to suggest...by abbreviated symbolism. Neolithic art is principally represented by geometric patterns mostly preserved on pots...Geometric decoration is really symbolic and charged with magic potency '\*

भटक्या टोळ्यांचें स्थिरीकरण होऊन, मानवाचा निसर्गाविरुद्ध समोरासमोरचा प्रत्यक्ष संघर्ष कृषि-प्रधान समाजांत बहुतांश कमी झाल्याबरोबर, मानवी जाणिवेतच मौलिक बदल होणें स्वाभाविकच होतें. पूर्व-अश्मयुगांत निसर्गातील प्रतिमांचा जबरदस्त मारा मानवी मनावर होत असला पाहिजे. आतां हळूहळू त्या एकपिंडी समाजाला नवनव्या उद्योगाचे नवनवे अवयव फुटूं लागून तो स्वतःचे स्वतंत्र असें भौतिक आणि मानसिक सांस्कृतिक विश्व तयार करूं लागल्याबरोबर-म्हणजेच बाह्य सृष्टीबरोबरच विचार-भावनांची एक अंतःसृष्टीहि त्याच्या मनामध्ये निर्माण होऊन मानवी समाजाला आत्मजाणीव प्राप्त झाल्याबरोबर-त्याचें मुख्य लक्ष या नव्यानें जाणवणाऱ्या अंतःसृष्टीचीं सूचक प्रतीकें निर्माण करण्याकडे लागावे यांत नवल नाही व ही जाणीव प्रकट करण्यासाठीं नव्यानें झालेल्या तांत्रिक प्रगतीनें त्याला नवीन माध्यम यंत्रणा पुरवावी हें ओघानेंच आलें.

\* Man, Culture and Society : Editedt by Shapiro या ग्रंथातील व्ही. गार्डन चाइल्ड यांचा लेख : New Stone Age.

Aesthetically this may be a regression (हे गॉर्डन चॉइल्डचें मत झालें) but intellectually it may indicate an advance—A new power of conceiving and expressing an abstract and general idea, transcending but embracing the concrete, individually different objects actually presented to the senses \*

गॉर्डन चॉइल्डच्या लेखांतीलच हे उतोर घेतले असले तरी बहुतेक सर्व मानववंशशास्त्रज्ञांना ही गोष्ट मान्य आहे हे येथें नमूद केलें पाहिजे. दक्षिण अमेरिकेंतील उत्तर-अश्मयुगाचा अभ्यास करणाऱ्यांना त्या युगामध्ये तुरळकपणें पूर्व अश्मयुगात असू शकणारी प्रत्यक्ष प्राण्यांची चित्रे आढळली आहेत खरी. परंतु हीं चित्रें पूर्णपणें सांकेतिक स्वरूपांतील असून रचनाबंधांतील एक आकर्षक अंश म्हणूनच तीं वापरलेलीं दिसतात. नवे रचनाबंध देखील सर्पादि प्राण्यांच्या डौलदार रेषांवरूनच तत्कालीन मानवाला सुचल्याचें उघड दिसतें. पूर्व अश्मयुगीन व उत्तर-अश्मयुगीन मानवाच्या कलेची चर्चा करण्याचा प्रयत्न केला तो गोडशांनीं मांडलेला सिद्धांत बरोबर कसा आहे हें दाखविण्यासाठींच. समाजांतर्गत नवी जाणीव, तांत्रिक प्रगतीबरोबर शक्य झालेली नवी माध्यमयंत्रणा व त्यामुळें कलेनें घेतलेलें विवक्षित स्वरूप हें या उदाहरणांवरून पूर्णपणें स्पष्ट होतें. पूर्व अश्मयुगांतील प्राणिसृष्टीचें रेखांकन व्हासकालांत पूर्णपणें सांकेतिक बनून गेलें व पुढें नव्या अश्मयुगांत त्याचा उपयोग नव्या माध्यमयंत्रणेनुसार भूमितीय, व प्रतीकात्मक रचनाबंधांत कसा झाला तें लक्ष्यांत घेण्याजोगें आहे. मातीचीं भांडी, विणलेल्या टोपल्या, इत्यादींवर या प्रतीकात्मक चित्रांचा उपयोग केलेला आढळतो. हुबेहूब निसर्गचित्र कोठेंहि आढळत नाहीं. उत्तर अश्मयुगांतील कला म्हणजे तत्कालीन समाजाच्या आत्मजाणिवेचें मूर्तीकरण होय. गोडशांच्या एकंदर कलामीमांसेला आधारभूत असलेला विचार अशा रीतीनें भरमक्कम पायावर उभा असून त्यांत

\* मागील पृष्ठावरील संदर्भ—टीप पहा.

तपशिलाच्या चुका काढणारांनीं हा दृष्टिकोन अगोदर समजून घ्यावयास पाहिजे असें मला वाटते. नवी जाणीव, नवे तंत्र व नव्या कलाकृतीची परंपरा यांचा विचार समाजतिहासाच्या संदर्भात करणे फार आवश्यक आहे हे यावरून दिसून येईल. मराठी कलास्वरूपचर्चेला त्यामुळे अधिक परिपूर्णता व अर्थपूर्णता येऊ शकेल. समाजाच्या स्थितिगतमध्ये कलेलाही कांही कार्य आहे, कला ही समाजाच्या प्रगतीचे साधन आहे असा यामधून एक निष्कर्ष निघतो. उत्पादनाच्या नवीन साधनांमुळे व यांत्रिक प्रगतीमुळे आजचे मानवी समाजयंत्र आपल्या यांत्रिक जाळ्यांत अधिकाधिक मानवसमूह शोषून घेत असून पूर्वीच्या सामाजिक अवस्थेतील मानवसमूह झपाट्याने नामशेष होत आहेत व या समाजपिंडाच्या शरीरांत रिचविले जात आहेत हे उघड आहे. आज संपूर्ण मानवजातीचा एकच एक समाजपिंड तयार होण्याची प्रक्रिया चालू आहे. समाजाच्या विकासाकडे जीवशास्त्रीय दृष्टीने पाहणाऱ्या विचारवंताला काय वाटते ते पाहा : "The thesis that human society has an organic nature which is developing rapidly in the direction of a biosocial entity, is probably a statement that many individuals will find difficult to accept...personal misgivings should certainly not bias one investigation of a radically new point of view. -- याच दृष्टिकोणातून कलेसंबंधीचे मतहि लक्षांत घेण्याजोगे आहे.

'Art from the earliest times has been more than an attempt to imitate the things found in nature. It arose out of man's need to create order in his environment. Art is therefore an expression of this need. It portrays such orderliness as man sees directly in nature, creates new patterns of orderliness, representative of man's social activities, and serves to fashion the patterns and symbols necessary for continuing integration of social body. \*

\* Evolution and Human Destiny : Frod Kohler.

एका जीवशास्त्रज्ञानें समाजेतिहासाचा विचार करून मांडलेले हें कलाविषयक मत मान्य केलें नाहीं, तरी लक्षांत घेण्याजोगें आहे. कलेचा वास्तविक विचार करावयाचा असेल तर केवळ व्यक्ति-कलाकृति-रसिक चर्चा करून कधींच भागणार नाहीं, तर कलावंत आणि रसिक हे समाजाचे घटक आहेत हें लक्षांत घ्यावें लागेल. समाजाच्या गतिविधीचें, त्याच्या प्रगतीचें साधन कला आहे ह्या गोष्टीस निःशंकपणें मान्यता द्यावी लागेल.

कला ही साध्य आहे कीं साधन ? असा प्रश्न आपल्या डोळ्यासमोर येणें शक्य आहे. खरा कलावंत कधीहि केवळ कीर्ति मिळावी म्हणून, लोकरंजन करावें म्हणून किंवा पैसा मिळवावा म्हणून कलानिर्मिती करित नसतो. अर्थात् कलानिर्मिती करतांना त्याचे आनुषंगिक परिणाम तसे होतील अशी जाणीव त्याला असणें शक्य आहे. परंतु स्वानुभूतीला वस्तुगत रूप देणें किंवा तिची अभिव्यक्ति करणें हेंच कलावंताचे कार्य राहिल यांत शंकाच नाही. अर्थात्, कलेच्या द्वारे समाजाची सेवा करावी, नीतीचा उपदेश करावा, इत्यादी ध्येयेंहि कलावंतांसमोर असूं शकतात व असतात. परंतु हीं ध्येयें स्वतःच्या लेखनपूर्व व लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेचीं पूर्ण प्रामाणिक राहून कलावंत साध्य करूं शकत असेल, तरच त्याची कलाकृति अस्सल कलाकृति होते यांत संशय नाहीं. 'कलावंताच्या वाङ्मयकृतीचें अखेरचें महत्त्वमापन या फेरबदलाच्या व्यापकतेवर व या कल्पनात्मक प्रतिक्रियेच्या खोल तीव्रतेवर अवलंबून आहे,' असें मढेंकर म्हणतातच. अनुभवाची विस्तृतता अंतर्निष्ठ असली पाहिजे. ह्या अंतर्निष्ठेच्या अभावीं केवळ प्रचाराचें वा उपदेशाचें साधन म्हणून कला कधींच रावविली जाऊं शकत नाहीं हें उघड आहे. लेखकानें कांहींहि म्हटलें, तरी आपण त्याची कल्पनात्मक प्रतिक्रिया कोणत्या जातीची आहे हेंच पाहूं. सर्व थोर कलावंतांच्या बाबतींत त्यांच्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियाच व्यापक आणि सखोल होत्या व त्याद्वारेच त्यांचीं ध्येयें कलाकृतींत अवतरलीं आहेत असें म्हणतां येईल. याचा अर्थ असा कीं कला ही कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेच्या दृष्टीनें साध्य आहे, साधन नव्हे. तेव्हां मढेंकरांचे हें मत बरोबर आहे. परंतु कोणत्याहि कलेचा इतिहास घेतला, तर कला ही

समाजाच्या सखोल प्रेरणा व जाणिवा प्रकट करण्याचें साधन आहे हेंहि तितक्याच स्पष्टपणें दिसून येईल. याचा अर्थ असा कीं कलावंत या व्यक्तीच्या कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेच्या संदर्भांत आपण विचार करतो तेव्हां कला ही साध्य आहे असें दिसतें व सामाजिक अवस्थांच्या संदर्भांत आपण विचार करतो तेव्हां कला हीं मानवी समाजाच्या विकासांतील एक सक्रिय शक्ति असल्याचेही दिसून येतें. कला ही साध्य आहे कीं साधन आहे अशी चर्चा आपण करतो तेव्हां हा भिन्न पातळ्यांवरचा विचार आहे हें आपल्या लक्षांत येत नाही. या दोन्ही गोष्टी परस्परविसंगत नसून सुसंगत अशाच आहेत. कला ही एका दृष्टीनें निर्मिती प्रक्रियेच्या पातळीवर साध्य आहे व दुसऱ्या दृष्टीनें मानवी समाजाच्या पातळीवर ती साधन आहे असेंच म्हटलें पाहिजे. या दोहोत विसंगति असल्याप्रमाणें चर्चा करणें व्यर्थ आहे. गोडशांच्या 'पोत' या पुस्तकाची मौलिकता त्यांनीं सामाजिक जाणिवांचा व कलेंतील पोताचा ( म्हणजे सौंदर्याचा ) संबंध सुस्पष्टपणें दाखवून दिला व त्याद्वारे या दुसऱ्या (म्हणजे सामाजिक) पातळीवरील कलाविषयक विचाराला अधिक समृद्ध केले, यांत आहे.

समाजाच्या नव्या जाणिवेबरोबर नव्या चैतन्यपूर्ण ( आदर्शरहित, अभिनिवेशरहित, जगण्याच्या निर्भर आनंदानें धुंद झालेली-वस्तुरूप ) पोताची कलाकृति निर्माण होते व या जाणिवेच्या व्हासाबरोबर कलेचें पोतहि जिनगरी, कसबी, तंत्रप्रधान व निर्जीव बनतें असा गोडशांचा सिद्धांत आहे, व व्यापक दृष्टीनें व स्थूलमानानें तो खरा ठरतो. मात्र सामाजिक जाणिवेच्या बाबतींत प्रत्यक्ष केवळ मानवनिर्गसंबंध हाच मूलभूत आहे असें गोडशांना वाटतें. निर्गस-समक्षता असली कीं समाजांत चैतन्य असतें, तसेंच तें कलाकृतीच्या पोतांतहि असतें. असाच समाज 'प्रवृत्त' असतो व निर्गसविमुख समाज 'निवृत्त' असतो; (या निवृत्तीचा अर्थ गोडसे ऐषआरामी, विलासी, भोगजर्जर असा करतांना दिसतात.) म्हणून कलाकृतिहि निर्जीव, विगलित व चैतन्यहीन ठरते. गोडशांच्या या सिद्धांतावर पुढील आक्षेप संभवतात :

समाजांत अगदी क्रांतिकाळांतहि एकाहून अधिक प्रकारच्या जाणिवा असलेल्या कलाकृति सांपडतात. संपूर्ण समाज जर क्रांतिकाळांतून जात

असेल, तर भिन्न जाणिवांमधून कला निर्माण होतांना कां दिसावी ? संत आणि पंत कवि एकाच काळांत कां आढळून यावेत ?

( २ ) क्रांतिकाळांतील जाणीव प्रकट करणाऱ्या कलेंत जिवंतपणा, चैतन्य आदि सांपडेल हें खरें. परंतु ती वस्तुरूपच असेल असें नेहमी म्हणतां येतें काय ? उदा० उत्तर-अश्मयुगांतील कला ही चैतन्ययुक्त आहे, परंतु वस्तुरूप नाही.

या प्रश्नांचीं उत्तरे गोडशांच्या कलामीमासेंत सांपडत नाहींत. हीं उत्तरे न सांपडण्याचें कारण समाजाच्या ज्या ' गतिमानतेच्या ' आधारावर गोडशांनी विचार केला आहे त्या गतिमानतेच्या स्वरूपाची पुरेशी कल्पना गोडशांना नसावी. समाज, गोडसे समजतात तसा एकसंध नाहीं व निसर्ग-समाज-द्वंद्व हें गोडसे समजतात तसें मानवी समाजाच्या गतिविधीचें वर्णन करण्याचें एकमेव साधन नाहीं. समाजाच्या अंतर्रचनेसंबंधीचा विचार अधिक स्पष्टपणे व्हावयास पाहिजे असें वाटतें.

इतिहासाच्या संदर्भांत वाङ्मयाचा अर्थ समजून घेण्याची पद्धति मराठीमध्ये जुनीच आहे. महाराष्ट्रसारस्वतकार वि. ल. भावे यांच्या साहित्यविवेचनांत ही दृष्टि असल्याचें स्थूलमानानें दिसून येते. डार्विनच्या उत्क्रांतीवादाच्या आधारें हर्बर्ट स्पेन्सरचें सामाजिक तत्त्वज्ञान रचिलेंलें आहे. समाजपिंडाची हळूहळू उत्क्रांती होत असल्याचें स्पेन्सरला दिसतें. समाज एकात्म, एकजिनसी असल्याचें या विचासरणींत गृहीत धरण्यांत आलेलें आहे. जीवशास्त्रीय दृष्टीचा स्वीकार करणे म्हणजे समाजाला एक पिंडी, एकजिनसी मानलेंच पाहिजे असें नव्हे. ' पोत ' मध्ये मात्र समाजाला एकजिनसी मानण्यांत आलेलें आहे.

अलिकडच्या काळांत Decline of the West लिहिणाऱ्या स्पेंगलरची चलती होती. संस्कृतीच्या इतिहासाचें एका दृष्टांताच्या (analogy) आधारें विवेचन स्पेंगलरनें केलें आहे. जीवपिंडाला बाल्य, तारुण्य व वार्धक्य अशा अवस्था असतात तशाच मानवी संस्कृतीलाहि असतात. आजची पाश्चात्य संस्कृति

मुमूर्षु संस्कृति आहे व तिचा विनाश हा निसर्गनियमानुसार अटळ आहे असें स्पेंगलरचें मत होतें. नाझी हुकूमशाहीला हें तत्त्वज्ञान अतिशय प्रिय वाटत असल्यास नवल नाहीं. भारतांतहि एका विशिष्ट गोटांत स्पेंगलरचें तत्त्वज्ञान एकेकाळीं विशेष लोकप्रिय होतें. गोडशांची समाजविषयक कल्पना कुठेंकुठें स्पेंगलरच्या वळणावर गेलेली वाटते. समाजाच्या तारुण्यावस्थेचे व न्हासावस्थेचे वर्णन ते असेंच कांहींसें करतात. ' सारें चराचर वस्तुमात्र जीवनीघाच्या सुप्त आवेशी स्त्रोतार्शां फुंद असलेलें, जगण्याच्या निर्भर आनंदांनं धुंद झालेलें, कोणताहि आदर्श, संकेत, अथवा अभिनिवेश यांपासून पूर्णपणें अलिप्त असें, सहज सुंदर व निसर्गरूप असलेलें,'-अशीं वर्णनें गोडशांच्या विवेचनांत जागोजाग आलेलीं दिसतात. स्पेंगलरची समाजविषयक दृष्टि गोडशांनीं आधारासाठीं घेतलेली आहे अशांतला भाग नाहीं. त्यांनीं समाजविषयक अशी कोणतीच भूमिका जाणीवपूर्वक स्वीकारलेली नाहीं. त्यांच्या विवेचनांत या दृष्टीचा आभास होत राहातो एवढेंच.

अगदीं गुहावासी मानवार्चीं प्रारंभिक कला सोडून दिली तरी, (आणि तीहि आदर्शरहित होती असें तशांचे मत नाहीं.) पुढें पुढें प्रत्येक ऐतिहासिक क्रांतिकालांत (नव्या क्रांतिकारक जाणिवांच्या काळांत) नवी क्रांतिकारक विचारसरणी ही कलेस प्रेरक ठरलेली आहे असें दिसून येते. गोडसेहि अधून मधून तसें म्हणतातच. समाजांतील elan ची किंवा चैतन्याची भाषा समाजाच्या गतिविधीचें वा प्रगतीचें पुरेसें वर्णन करूं शकत नाहीं.

टॉयनबीचें संस्कृतिभाष्य जगत्प्रसिद्ध आहे. तें आजच्या घटकेला इंग्लंड-मध्ये इतिहासजमा झालेलें असलें, तरी त्यांनीं उठविलेल्या आवाजाचे सादपडसाद अजून ऐकूं येत आहेत. पाश्चात्यांच्या बंधनांतून नुकत्याच मुक्त झालेल्या बुद्धिवाद्यांमध्ये त्यांचा प्रभाव विशेष आहे. जीवनाकडे खंडशः पाहण्याच्या प्रवृत्तीविरुद्ध जशी टॉयनबीची प्रवृत्ती आहे तशीच स्वदेशाला केंद्र समजून त्या संदर्भात जागतिक इतिहासाचें निदान करण्याच्या (राष्ट्रवादी) प्रवृत्तीविरुद्ध त्यानें प्रतिक्रिया व्यक्त केलेली आहे. इतिहासासंबंधीची टॉयनबीची जाणीव अशी आहे :



‘ The deep human impulse to feel life as a whole which is perpetually seeking to find satisfaction in the changing circumstances of life...’\*

चिरंतन गतिशील जीवनाचें समग्रतेनै भावात्म आकलन करण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे असें त्यांचें म्हणणें आहे. मानवी संस्कृतीची प्रगति मानवासमोर वेळोवेळीं उभ्या ठाकलेल्या समस्या (challenge) आणि त्यासाठीं मानवानें केलेली उपाययोजना (response) यावर अवलंबून असते. त्याच्या Universal Church and Universal State या कल्पनांचा विचार न करतां व त्याच्या अंतिम निष्कर्षांचाहि विचार न करतां, ( कारण त्यानै संस्कृतीचा—समाजाच्या सापेक्षतः स्थिर स्वरूपाचा—विचार केलेला आहे) टॉयनबीच्या मतें समाजाची गति प्रत्यक्ष कोणत्या स्वरूपाच्या संघर्षांमुळें निर्माण होत असते एवढेंच येथें पाहावयाचें आहे. अँथीनियन समाजांतील तीन राज्यांसमोर वाढत्या लोकसंख्येचा प्रश्न उभा राहिला असतां त्यांनीं कोणत्या प्रकारें सोडवणूक करून घेतली याचें विवेचन टॉयनबीनै केलेलें आहे. समाजाच्या गतिशास्त्रा-संबंधींची त्याची कल्पना यावरून स्पष्ट होईल. अँथीनियन समाजांतील तीन राज्यें—म्हणजे स्पार्टा, कोरिन्थ आणि अथेन्स. मर्यादित धान्योत्पादन एकीकडे व वाढती लोकसंख्या दुसरीकडे, असा हा प्रश्न होता. जमिनीची नांगरणी करणारा गुलाम शेतकरी वर्ग एकीकडे व त्याच्या उत्पादनाचीं फळे चाखणारा अभिजात वर्ग दुसरीकडे. जशी वर्गव्यवस्था तशाच स्वरूपाच्या राजकीय, सामाजिक व नैतिक इत्यादि कल्पनाहि त्या काळांत रूढ होत्या व स्पार्टा-सारख्या कृषिप्रधान राज्यांत त्यांचें अत्यंत कठोरपणें पालनही केलें जात होतें. वरिष्ठ वर्गाचें, त्याच्या त्याच्या गरजेप्रमाणें भरणपोषण होऊन पुन्हां गुलामांना श्रम करण्याएवढें सामर्थ्य टिकविण्यास लागणारें अन्नोत्पादन तेव्हा समाजांत होऊं शकत नव्हतें. मर्यादित अन्नोत्पादन व वाढती लोकसंख्या अशी ही विसंगति होती. हे प्रश्न या तीन राज्यांनीं वेगवेगळ्या पद्धतींनीं सोडविले. स्पार्टानें संपूर्ण राज्याचें लष्करीकरण करून शेजारच्या राज्यांमध्ये लुटालूट

\* A Study of History—Arnold J. Toynbee.

चालविली व तेथें देखील ही समस्या अधिक त्रिकट केली, व कांही काळ आपलें आयुष्यहि वाढविलें. दुसरें राज्य कोरिंथ. कोरिंथ आणि त्याच्यासारख्या राज्यांनीं स्वकीयांना न लुबाडतां सिसिली, दक्षिण इटली, इत्यादींसारख्या समुद्रापलीकडील प्रदेशांवर आक्रमण केलें व तेथेंहि वसाहती करून आपली कृषिप्रधान समाजव्यवस्था चालू केली. अथेन्सनें मात्र या प्रश्नाचें उत्तर अगदी वेगळ्या पद्धतीनें दिलें. अथेन्समध्ये गुलामांच्या बंडाची सर्वांत अधिक शक्यता निर्माण झालेली होती. त्यांनीं दूरदेशांत आपल्या वसाहती केल्या नाहींत, वा संपूर्ण समाजाचें लष्करीकरणहि केलें नाहीं. तर ही विसंगति नष्ट करण्यासाठीं त्यांनीं एक नवाच मार्ग शोधून काढला. परदेशांत निर्यात करण्यासारखें जें जें म्हणून कांहीं होतें त्याचें उत्पादन मोठ्या प्रमाणावर कारखानदारी पद्धतीनें सुरू करून मोठा व्यापार त्यांनीं सुरू केला व अशा रीतीनें आपला अन्नधान्याचा प्रश्न सोडवून घेतला. आणि या प्राक्रियेंत नव्यानें पुढें आलेल्या व्यापारी वर्गासाठीं आणि त्यामुळ समाजांत निर्माण झालेल्या नव्या वर्गसंबंधांसाठीं आपल्या राजकीय संस्थांमध्येहि बदल घडवून आणून एकंदरीतच हेलेनिक समाजांत ( अर्थिक क्रांतीबरोबर व ती झाल्यामुळेच ) एक सामाजिक, राजकीय, नैतिक क्रांति घडवून आणली.

टॉयनबीच्या शब्दांत सांगायचें तर—

‘ In other words the Athenian Statesmen averted a social revolution by successfully carrying through an economic and political revolution—and this opened up a new advance for the whole of Hellenic Society ’\*

युरोपांतील ऐतिहासिक परिवर्तनें विशुद्ध रक्ताच्या उमद्या भटक्या टोळ्यांनीं ( Volkerwanderung ) आक्रमण केल्यामुळे झालेलीं आहेत, हा राष्ट्रवादी युरोपीय इतिहासकारांचा प्रिय सिद्धांत टॉयनबीनें खोटा ठरविला आहे. ग्रीक समाजाच्या ( व पुढें रोमन समाजाच्या ) अवनतीचे मुख्य कारण

\* A Study of History—Arnold J. Toynbee.

टॉयनत्रीच्या मते (उपक्रमशील) अशा मूठभर सत्ताधारी अभिजात वर्गाची (dominant minority) गतिशीलता (creativity) संपुष्टांत आली हें आहे. तो म्हणतो, 'The internal Proletariat was alienated, the maintainance of which the dominant minority could not afford' \*

टॉयनत्रीचे महाभाष्य जगजाहीर आहे. दुसऱ्या महायुद्धानंतर त्यानें प्रकट केलेले विचारच अधिक प्रसिद्ध आहेत. समाजपरिवर्तनामागील संघर्षाचे स्वरूप कोणतें असतें याची त्यानें केलेली मीमांसा तितकीशी प्रसिद्ध नाही. परंतु समाजाच्या स्थित्यंतराची चर्चा करतांना समाजांतील सत्ताधारी वर्ग व पिळला गेलेला वर्ग (Proletariat - हा शब्द टॉयनत्री वापरतो.) यांच्यामधील भौतिक विग्रहाची चर्चा करणेंच त्याला अत्यंत आवश्यक वाटलें हेंहि लक्षांत घेण्याजोगे आहे. समाज नुसता एकजिनसी नसतो, तर त्याची गतिविधि अंतर्गत द्वंद्वामुळें निश्चित होत असते हें टॉयनत्रीसारख्या जगन्मान्य व धर्मभावनेला प्राधान्य देणाऱ्या व अखेरीस अनुभूतिवादी भूमिका घेणाऱ्या इतिहासकारालाहि मान्य आहे हें दाखविण्यापुरताच त्याचा येथे उल्लेख केला आहे.

समाजाच्या गतिविधीचें अधिक वास्तव चित्र कार्ल मार्क्सनें दिलें आहे. मार्क्सचा ऐतिहासिक भौतिकवाद ही मार्क्सनें जगाला दिलेली मोठी देणगी होय. गॉर्डन चाइल्डसारखे जगन्मान्य मानववंशास्त्रज्ञ, मार्क्सला कल्पनाहि नसेल एवढें मार्क्सचें समाजशास्त्र ऐतिहासिक दृष्टीनें पाहिल्यास बरोबर ठरतें- असा निर्वाळा देत आहेत. मार्क्स पूर्णपणे चुकला असे साम्यवादी देशात्राहेरील विचारवंत म्हणत असले, तरी प्रत्यक्षांत तो विचार आजहि सर्वाधिक प्रभावी विचार आहे व आशिया, आफ्रिका व लॅटिन अमेरिका यांसारख्या पददलित परंतु नवस्वतंत्र, नवजागृत, खंडांमधून त्याचा प्रभाव सारखा वाढता आहे ही गोष्ट लक्ष्यांत ठेवली पाहिजे. आजच्या समाजपरिस्थितीचें अचूक निदान

\* मागील पृष्ठावरील संदर्भ-टीप पहा.

करून समाजपरिवर्तनाचा मार्ग मार्क्सवादच लोकांना दाखवीत आहे. बुद्धिवादी वर्गाने झिडकारलेला परंतु पिळग्या गेलेल्या अब्जावाधि जनतेने स्वीकारलेला मार्क्सवाद आजच्या सामाजिक वस्तुस्थितीची व्याख्या करू शकत नाही असे कसे म्हणतां येईल? मार्क्सची समाजमीमांसा थोडक्यांत अशी मांडतां येईल : मानवी समाज आणि निसर्ग हे मूलद्वंद आहे. निसर्गाशी संघर्ष करीतच मानवी समाज हा स्ववंशाचे संरक्षण आणि संवर्धन करू शकतो. मूळ घटक व्यक्ति नव्हे, मानवी समाजच होय. इतिहासाच्या प्रारंभापासून आजपर्यंत मानवी समाज व निसर्ग यांमध्ये संघर्ष चालत आलेला आहे.

स्वतःच्या मूलभूत गरजा भागविण्यासाठी (रक्षणासाठी व संवर्धनासाठी) मानवाला एका वाजूला शस्त्राचे व दुसऱ्या वाजूला अन्नाचे उत्पादन करावे लागले आहे. या दोन्ही वावृतींत निसर्गावर मानवाचा जसजसा ताबा येत गेला तसतसे क्रांतिकारक बदल होत गेले आहेत. स्वरक्षणापेक्षांहि उत्पादन हे मूलभूत आहे. उत्पादन नसेल, तर समाज जगूच शकत नाही, म्हणजेच त्याचे संरक्षण होऊ शकत नाही. लक्षावधि वर्षे मानव केवळ भटक्या होता, पशुपाल होता, समाजांत परस्परविरुद्ध हितसंबंध नव्हते. सर्वांना निसर्गांत जे मिळेल (शिकार, वगैरे) त्यावर आपले काम भागवावे लागत होते. दगडी शस्त्रास्त्रे हीच त्यावेळीं उत्पादनाची व संरक्षणाची साधने होती. उत्पादनाचे व संरक्षणाचीं दोन कामे भिन्न नव्हतीच, ते एकच काम होते. ज्या पशूशी युद्ध करून स्वरक्षण करावयाचे त्यांचेच मांस जमातीने विधिपूर्वक खावयाचे. या परिस्थितीला अनुसरूनच स्त्री-पुरुष संबंध व मानवांचे परस्पर संबंध होते. मूलसंघर्ष मानव-निसर्ग हाच होता. पूर्व-अश्मयुगांत असलेल्या आजकालच्या समाजांचे अध्ययन करणारांचे निष्कर्षहि अशाच प्रकारचे आहेत, याहून वेगळे नाहीत.

उत्तर-अश्मयुग म्हणजे कृषियुग. मानवाच्या आयुष्यांतील सर्वाधिक मूलभूत क्रांति हीच होय. कदाचित तशी क्रांति आतांच्या अणुयुगांत होणार असेल.

मानवानें भटकेपणाचा त्याग केला. मानव स्थिर झाला. एका जागी राहू लागला. त्याच्या भौतिक जीवनांत मूलभूत क्रांति झाली. खाजगी संपत्तीची कल्पना उद्भवली स्त्री-पुरुष संबंध बदलले. हळूहळू वर्ग निर्माण झाले. वर्गीय जाणिवा उद्भवल्या. भौतिक परिस्थितीतील क्रांतीबरोबरच धार्मिक, नैतिक, सामाजिक इत्यादि सर्व क्षेत्रांत परिवर्तन घडून आलें व नव्या जाणिवा, नवीं मूल्ये जन्माला आलीं. पुढें उत्पादक वर्ग व जमिनीवर मालकी असलेला वर्ग यांमध्ये भिन्न हितसंबंधांमुळें विग्रह सुरू झाला, इत्यादि. तेव्हांपासून आजपर्यंत मानवी समाज हा एकजिनसी असा कधींच नव्हता. आजवरचा मानवी समाज हा वर्गीय समाजच होता व त्यांतील हितसंबंध एक सारखे असे कधींच नव्हते, हें सर्वमान्यच आहे. पूर्व-अश्मयुगामध्ये मानवाचा जसा प्रत्यक्ष निसर्गाशीं संघर्ष होता तसा संघर्ष आतां न रहातां तो सौम्य बनला. आतां वर्गावर्गांतील विग्रह यांना मूलभूत संघर्षाचें महत्त्व आलें. म्हणजे समाजाची गतिविधि या विग्रहामुळें मुख्यतः निश्चित होऊं लागली. निसर्गावर नवा विजय मिळवून उत्पादनाची नवी व अधिक प्रगत साधनें उत्पन्न झाल्यामुळें जुनी व्यवस्था गतार्थ होऊन नवा वर्ग पुढें येऊं लागल्याबरोबर जुन्या अर्थव्यवस्थेवर आधारलेल्या सर्व जाणिवांमध्ये व नव्या प्रगत उत्पादनाच्या साधनावर स्वामित्व असलेल्या (व म्हणून समाजाचेंहि सापेक्षतेनें कल्याण करूं शकणाऱ्या म्हणून सर्व दलित समाजाची सहानुभूति स्वतःकडे ओढून घेणाऱ्या) नव्या वर्गाची जाणीव व मूल्ये यामध्ये अत्यंत तीव्र असा कलह सुरू झाल्याचें दिसून येतें. जुन्या मूल्यांना, जाणिवांना, विधानिषेधांना प्रत्यक्ष जीवनांत भौतिक आधार नसल्यामुळें किंवा तो हळूहळू नष्ट होत असल्यामुळें, त्या सांचेबंद जाणिवा पुढें कोसळून पडतात व नव्या भौतिक परिस्थितीबरोबर नव्या जाणिवांना महत्त्व मिळतें असें इतिहासावरून दिसून येतें. जुन्या जाणिवांत हितसंबंध गुंतलेला वर्ग सोडला, तर नव्या जाणिवांमागें सर्व समाजाची स्फूर्ति उभी असते. ( मात्र एक गोष्ट येथें लक्षांत ठेवावयास पाहिजे. भौतिक परिस्थिति बदलली तरी जुन्या जाणिवा एकदम बदलत नाहींत. प्रदीर्घ काळपर्यंत त्यांना भौतिक परिस्थितीचा आधार लाभल्यामुळें, त्या वृत्तींत पूर्णपणें मिसळून गेलेल्या

असतात. विचारांना व जाणिवांना शेकडों वर्षांच्या भौतिक आधारांमुळे व मान्यतेमुळे एक स्वतंत्र शक्ति प्राप्त झालेली असते; आणि जुने विचार वा जुनी वृत्ती क्रांति कार्य पुष्कळदा अडवून ठेवू शकते.) कार्ल मार्क्सच्या शब्दांतच वरील विचार पुढीलप्रमाणे आहे :

‘ The history of all hitherto existing society is the history of class struggle—Freeman and slave, patrician and plebeian, lord and serf, guildmaster and journeyman. in a word oppressor and oppressed, stood in constant opposition to one another, carried on an uninterrupted now hidden now open fight, a fight that each time ended either in a revolutionary reconstitution of society at large, or in the common ruin of the contending classes . Our epoch, the epoch of the bourgeoisie, possesses, however, this distinctive feature : it has simplified the class antagonisms. Society as whole is more and more splitting up into two great hostile camps--directly facing each other--bourgeoisie and proletariat.’

सामाजिक वर्गविग्रहाचें स्वरूप स्थूलमानानें हें असें आहे. समाजाची धारणा उत्पादनविषयक संबंधाच्या आधारावर होत असते हें म्हणणें पूर्णतः खरें आहे. उत्पादनाची व वितरणाची कोणत्या तरी प्रकारची व्यवस्था असल्याशिवाय मानवी समाजाची कल्पनाच करतां येत नाही. त्या आधारावरच श्रमविभागणीमुळे वर्गव्यवस्था निर्माण होते. परंतु उत्पादक श्रमिक वर्ग व उत्पादनाच्या साधनांची मालकी असेलेला सत्ताधारी वर्ग यांमधील द्वंद्वामुळे समाजांत वर्गीय द्वंद्व सतत कायम राहातें ही गोष्ट अनुभवसिद्धच आहे. स्थूलमानानें, जे धर्मविषयक विषयक विधिनिषेध, ज्या नीतिविषयक कल्पना समाजांत आढळून येतात, त्या त्या विवक्षित समाजांतील विवक्षित भौतिक पीरस्थिती कायम टिकविण्यासाठीं असतात हेंहि तितकेंच खरें आहे.

माक्सच्या द्वंद्वात्मक भौतिकवादाची व ऐतिहासिक भौतिकवादाची चर्चा करण्याचें येथें प्रयोजन नाही. परंतु समाजाची ही गति-प्रगति या वर्गीय द्वंद्वामुळें कायम राहाते व प्रस्थापित नीति, प्रस्थापित विचार आणि नवी नीति, नवे विचार व नवी मूल्ये, यामध्ये जें अत्यंत तीव्र संघर्षाचें स्वरूप येत असलेलें कधीकधी आपणाला इतिहासांत दिसतें, त्याचें कारण अशा काल-खंडांत वर्गविग्रह पराकोटीला पोचलेला असतो हें होय. मानवी विचार हा बव्हंशी मानव-निसर्ग संबंध, व वर्गीय संबंध व्यक्त करणाराच असतो.

या ठिकाणीं मानवी विचारासंबंधी एक दोन गोष्टी स्पष्ट करणें योग्य ठरेल. पहिली गोष्ट अशी कीं, मानवी विचार पुष्कळदां वर्गीय प्रेरणेमधून निर्माण झालेला असला तरी तो त्याहून पलीकडे जाऊं शकतो. व विचार शाश्वत स्वरूपाचेहि असूं शकतात. अशा प्रकारच्या ज्ञानाची एक परंपराच बनते. ही जी वर्गातीत ज्ञानाची व अनुभूतींचीसुद्धा एक परंपरा निर्माण होते ती सारखी समृद्ध होत जाते व तिचा लाभ त्या त्या काळां तसें सामर्थ्य असलेला वर्ग (सत्ताधारी - अभिजात वर्ग) घेऊं शकतो. ही परंपरा सतत वाढती असल्यामुळें मानव एकंदर प्रगति करीत आहे असें आपण म्हणतो. परंतु तिचा लाभ मात्र खऱ्या अर्थाने संपूर्ण मानवतेला घेतां येत नाही, तर वरिष्ठ वर्गच घेऊं शकतात. म्हणजेच या ज्ञानाला जो व्यावहारिक आशय प्राप्त व्हावयाचा तो स्ववर्गानुकूल करण्याचा प्रयत्न हे सत्ताधारी वर्ग करीत असतात. वर्गानुकूल नसलेलें ज्ञान अप्रगत अवस्थेंत पडून राहतें. सर्वाभूती परमेश्वर आहे ही कल्पना आपण घेऊं. ही कल्पना म्हणजे जडचेतनाला व्यापणारें एकच एक चित् तत्त्व. ही मानवी विचारानें घेतलेली एक फार मोठी उडी आहे असें म्हणता येईल. मानव व ब्राह्मसृष्टि, मानव आणि मानव यामध्ये एकात्मतेची अनुभूति ही मानवाच्या ठायीं प्रकृतिसहज असावी. वर्गावर्गातील वैषम्यामुळें, व व्यक्ती-व्यक्तींतील वैषम्यामुळें ही एकात्मतेची भावनाच दुखावली जाते. शोषक वर्गाची जाणीव ही स्वतःपुरतीच असते. परंतु तीव्रतर एकात्मतेची प्रतीति

असणाऱ्या कलावंताला या वर्गवैषम्याचा (वा इतर कोणत्याहि विसंगतीचा) प्रतिकार करावासा वाटतो तो त्याच्या ठायीं असलेली ही अनुभूति दुखावली जाते म्हणूनच. मानवी जीवनांतील विषमता कलावंताच्या अंतःकरणांत अव्यक्त रूपांत असणाऱ्या एकात्मतेच्या प्रत्ययाला चैतन्यशाली व्यक्त रूप देते. जीवनाच्या विसंगतीचा प्रत्यय ज्या मानानें व्यापक आणि सखोल असेल तेवढेंच त्यामागील अध्यात्म व्यापक आणि प्रभावीपणें प्रतीत होतें. महाकाव्यसदृश (epic) कलाकृतीमधून संघर्षाचें जसे वैविध्य प्रत्ययाला येतें तसेंच त्याद्वारेच त्यामागील एकात्मतेची-अध्यात्माची प्रचीतीही प्रभावीपणें येते. नुसता संघर्ष दाखविला परंतु त्यांतून एकात्मता ध्वनित झाला नाही, तर ती कलाकृति श्रेष्ठ ठरू शकत नाही. असो. क्रांतिकारी वृत्तींतून निर्माण झालेली कला म्हणूनच समग्र मानवतेची कला ठरते. परब्रह्माच्या कल्पनेला व्यावहारिक आशय जो प्राप्त होतो तो मात्र एका वर्गाच्या बाबतींत, मायावाद, चातुर्वर्ण्य समर्थन-असा होऊं शकेल तर दुसरीकडे वस्तुप्रभावाद-भक्तिमार्ग, मानवी समता, असा होऊं शकेल. एक विचार सत्ताधारी वर्गास पोषक ठरेल, सनातनी वृत्तीला प्रबळ समर्थन प्राप्त करून देईल, तर दुसरा बहुजनसमाजास पोषक ठरेल व त्याच्या सर्वसमतावाद्याला एक व्यावहारिक मूल्य म्हणून मान्यता प्राप्त करून देईल. म्हणून ज्यावेळीं वैचारिक पातळीवर संघर्ष निर्माण झालेला दिसतो तेःहां तो वैचारिक अलिप्ततेच्या भूमिकेवरून कधींच लढविला गेलेला नसतो, तर तो जीवनाच्या सर्व पातळ्यांवर निकरानें चालविला गेला वर्गीय लढाच ठरतो. त्याचें स्वरूप वैचारिक, धार्मिक, आध्यात्मिक असल्याचें दिसून आलें, तरी त्याचा आशय-त्यामधून वाहणारी, प्रखरपणें प्रतीत होणारी प्रेरणा ही कळत न कळत वर्गीयच असते असें दिसून येईल. अशा रीतीनें एका बाजूस, मानव-निसर्ग संघर्षाच्या या प्रदीर्घ इतिहासांत वैज्ञानिक, तात्त्विक अशा अनेक क्षेत्रांत विचारांची भर पडत गेलेली व त्यामुळें मानवतेच्या ज्ञानांत, सांस्कृतिक भांडारांत सतत भर पडत गेलेली दिसेल, तर दुसरीकडे त्या त्या कल्पनेचा व विचाराचा त्या त्या काळांतील व्यापार (process) हा वर्गीय स्वरूप धारण करणारा असल्याचें दिसून येईल.



वर्गीय विचारांच्या बाबतीत दुसरा मुद्दा असा कीं, प्रस्थापित सत्ताधारी वर्गाची जाणीव ही स्थिर सांचेबंद अशी असते तर विरुद्ध वर्गाची जाणीव ही सृजनशील (creative) अशी असते. हा मुद्दा पोताच्या दृष्टीने अतिशय महत्त्वाचा असल्यामुळे येथे त्याची थोडी चर्चा करणे अप्रस्तुत ठरणार नाही. प्रस्थापित जाणिवेला आपण स्थितिशील जाणीव म्हणू आणि नव्या जाणिवेला गतिशील जाणीव म्हणू.

### स्थितिशील जाणीव

१) विश्वविषयक जाणीव—  
सत्तेच्या अपरिवर्तनीय तात्विक स्वरूपावर भर. प्रकट वैविध्यावर नव्हे.  
—वैश्विक जाणीव—

गतिरहित. गति = माया

२) प्रस्थापित मूल्यांना महत्त्व. त्याचें पालन व समर्थन. स्थिरपद झालेल्या रूढी, रीति, यांना महत्त्व व तदनुसार वर्तनाला मान्यता व महत्त्व—एखादा ग्रंथ वा एखाद्या प्रेषिताचे विचार प्रमाण वा पूज्य (यांत मार्क्सच्या ग्रंथाचाहि अंतर्भाव होऊं शकतो.) शब्दप्रामाण्य.

३) रूढ सामाजिक स्थिती कायम ठेवण्याची धडपड.

४) वर्गीय जाणीव अधिकाधिक सांचेबंद, म्हणून सृजनरहित.

### गतिशील जाणीव

१) मुख्यतः व्यक्त सृष्टीच्या गतिशीलतेवर—प्रक्रियात्मक स्वरूपावर भर—त्यामुळे नित्यनवी जिज्ञासावृत्ति.

२) चिकित्सकवृत्ति—वस्तूच्या बदलत्या स्वरूपाची दखल व जिज्ञासावृत्तीला महत्त्व : रूढ रीति, नीति व संस्था याबाबत वस्तुनिष्ठ चिकित्सक वृत्ति—त्यांना आव्हान देण्याची वृत्ति—उपलब्ध विचारांनी प्रश्न न सुटल्यास अधिक मूलभूत विचार करण्याची तयारी—नव्या वैचारिकांची निर्मिती

३) रूढ सामाजिक स्थिती बदलण्याची धडपड.

४) संपूर्ण मानवी भावनांना हालवून सोडणारी सृजनशीलता. भविष्योन्मुख मानवतेचें समर्थन, इत्यादि\*

\* हा आराखडा स्थूल मानानें People in Quandaries – Wendel Johnson या पुस्तकावरून घेतलेला आहे.

स्थितिशील आणि गतिशील जाणीवांची प्रकृति ही अशी असते व त्यामुळे महान कला वेळोवेळीं अशा प्रकारच्या गतिशीलतेच्या सृजनशील प्रेरणेतून प्रकट होणारी व मानवी जीवनाच्या विविध प्रक्रियांमधून सत्याचा शोध घेणारी अशी असते. या जाणिवेचें अध्यात्म मानवतेच्या एकात्मतेची चैतन्यशील प्रचीती किंवा संपूर्ण विश्वाशीं चैतन्यशील एकात्मता, असें असतें. दुसऱ्या भाषेत सांगायचें तर हीच एकात्मता तत्कालीन मानव-निसर्गसंबंधाच्या मर्यादांमधून वर्गीय द्वंद्वापासून प्रकट होत असते. नव्या जुन्या जाणवांचा हा संघर्ष जसा एका बाजूस खोलवर जुन्या प्रस्थापित वर्गसत्तेला आवाहन देणारा असतो तसाच तो दुसऱ्या बाजूस अत्यंत चैतन्यशाली व सृजनशील असाहि असतो. हा विचार एकदां स्पष्ट झाला म्हणजे गोडशांना कलातत्त्वचर्चा करतांना अंधुक-अंधुकपणें काय जाणवेलें आहे त्याचा अर्थ कळूं शकेल. आपणाला प्राप्त झालेले निष्कर्ष हे पुढीलप्रमाणें आहेत :

- १) मानवी इतिहासाची प्रगति आणि गति वर्गीय संघर्षांतून निर्माण झालेली आहे. हा वर्गविग्रह कधीं प्रकट, कधीं अप्रकट स्वरूपांत सतत चालत राहातो. उत्पादनाच्या नव्या साधनामुळे जेव्हां जुन्या चौकटींत जगणें अशक्य होतें, जुन्या सत्ताधारी वर्गास सत्ता टिकविणें व बहुसंख्य समाजाचे नैतिक समर्थन प्राप्त असणाऱ्या नव्या वर्गास जुन्या चौकटींत जगणें अशक्य होते तेव्हां क्रांति होते—सामाजिक क्रांति होते व समाज नव्या अर्थसंबंधाच्या मार्गावर वाटचाल करूं लागतो व नवीं द्वंद्वे जन्माला येतात.
- २) या वर्गीय स्वरूपावरूनच तात्त्विक, धार्मिक, राजकीय, सामाजिक व कलाविषयक विचारांचे आशय बऱ्हांशी निश्चित ठरत असतात. जुन्या नव्या विचारांचा संघर्ष कधीं प्रकट वा कधीं अप्रकट असतो. बुडाशीं आर्थिक कारणें असलीं म्हणजे संघर्ष आर्थिक प्रश्न डोळ्यांसमोर ठेवून होतो असें नाही. आर्थिक विषमतेमुळे मानवी मूल्येच दुखावली जातात. झगडा मानवी मूल्यांच्या आधारावरच व मानवतेसाठींच होतो.
- ३) सत्ताधारी वर्गाची जाणीव स्थितिशील, सनातनी प्रामाण्यवादी

असते व त्याच्या समर्थनार्थ विचारवंत स्थितिसमर्थक विचारांचा शोधहि घेत असतात.

या जाणिवेचा प्रचंड दाब नव्या जाणिवेवर पडत असल्यामुळे, तिच्याशी नव्या जाणिवेला संघर्ष करावा लागत असल्यामुळे ही जाणीव जुन्या जाणिवेचे खरे स्वरूप प्रत्ययाधारे प्रकट करणारी—म्हणजेच वास्तवदर्शी अशी असते. नवी जाणीव वस्तुरूप असते असे गोडसे म्हणतात तेव्हां त्यांना जाणिवेचे हेंच स्वरूप सामान्यतः अभिप्रेत असते. मधून मधून मात्र, वस्तुरूप जाणीव म्हणजे वस्तूचें हुबेहूब बाह्य चित्र रेखाटणारी जाणीव असा अर्थ त्यांनी केला आहे. क्रांतिकाळांत ही जाणीव प्रकट रूप घेते. ती गतीच्या प्रत्यक्ष अनुभव-प्रक्रियेतून स्फुरत असल्यामुळे चैतन्यशाली, जोरकस व वास्तवदर्शी असते. जुनी जाणीव स्थितिशील असल्यामुळे विशिष्ट चौकटीतच कलेला वावरावें लागतें. महान कलेची स्फूर्ति नेहमी क्रांतिकारी जीवनप्रक्रियांच्या प्रत्यय-कारी अनुभूतीमधून निर्माण झालेली व कधीकधी पुढील समाजाचें स्वप्न पाहणारी (ध्येयदर्शी व ध्येयलक्षी) अशी असते.

श्री. गोडसे यांनी समाज ही एकच एक एकजिनसी वस्तु मानिली असल्यामुळे त्या समाजाची एकच एक जाणीव—तारुण्य, प्रौढत्व व वार्धक्य—या टप्प्यांतून जाणारी त्यांना प्रतीत झाली. समाजाचें स्वरूप असे एकजिनसी नसून तें वर्गीय असतें हें आतां आपण पाहिलेंच.

वर्गीय द्वंद्व हें अखंडपणे प्रकट—अप्रकट, कळत—नकळत भौतिक, सामाजिक, धार्मिक, इत्यादि पातळ्यांवर चालत असतें हें गोडशांनीं लक्षात घेतलें असतें, तर विषयाची मांडणी त्यांच्याकडून वेगळ्या प्रकारें झाली असती व एकाच कालखंडांत भिन्न जाणिवेचे आविष्कार कलाकृतीमधून कां होतांना दिसतात याचेंही उत्तर त्यांना सहज देतां आले असतें, किंवा तो प्रश्न त्यांना सहज दिसू शकला असता. खेडेगांवची कलात्मक जाणीव आणि शहरी कलावंताची जाणीव यांमधील फरक मर्दकरांना आपोआपच जाणवला होता. एकाच कालखंडांत श्रेष्ठ आत्मस्फूर्तीतून लिहिणाऱ्या संत कवीं प्रमाणेंच पंत कवीहि आढळतात याचें कारण तरी हेंच आहे. तुकाराम—

रामदासांप्रमाणेच मुक्तेश्वर - रघुनाथपंडित हेहि शिवकालांतलिच कवी. मुक्तेश्वर व रघुनाथ पंडित यांची काव्यविषयक जाणीव जुन्या संस्कृत परंपरेशीं स्थूलमानानें भिळती जुळती आहे, तर तुकाराम-रामदासांचें वैयक्तिक भिन्नत्व मान्य करूनहि त्यांच्या काव्यामार्गे जी आत्मस्फूर्ति आहे तिचा संबंध तत्कालीन जिवंत जाणिवांशींच जोडावा लागतो. रसाळ, सालंकृत, अतिशयोक्तिपूर्ण, पौराणिक भाविकता प्रकट करणारी कथाकाव्यें लिहून अभिजात वर्गाचें रंजन करणारे मुक्तेश्वरादि कवी एकीकडे, तर जीवनाच्या समस्यांनीं पेटून निघालेले तुकाराम-रामदासादि संत दुसरीकडे. एकींत तत्कालीन वर्गाच्या स्थितिशील जाणिवेचें प्रतिबिंब, तर दुसरींत सर्वाभूतीं परमेश्वर या भावनेनें पेटलेल्या व्यक्तित्वांतून समाजाच्या अंतर्गत विसंगतीचें आपापल्या परी व कमी अधिक मानाने दर्शन. एक जाणीव स्थितिशील पारंपारिक व त्यांतून प्रकट होणारी प्रतिभा विवक्षित चौकटींत वावरूं शकणाऱ्या प्रकृतीची, तर दुसरी (प्र) गतिशील व त्यांतून प्रकट होणारी प्रतिभा जीवनविसंगतीशीं जोरांत टकरावणारी, तिचा तळठाव पाहणारी, मर्मदशी व मर्मस्पर्शी, म्हणून सृजनशील. एका परंपरेंत संस्कृत परंपरेचें मराठी रूप, तर दुसऱ्या परंपरेंत अस्सल मराठीचा तेजस्वी सर्जनशील आविष्कार. एका जाणिवेंत वरिष्ठ वर्गाच्या रूढ जाणिवेचें प्रतिबिंब, तर दुसऱ्या जाणिवेंत जीवनविसंगतीची सखोल प्रचीती व तिच्यावरील निकराच्या आत्मभावांतून प्रकट झालेले मार्मिक आणि प्रभावी भाष्य.

समाज-निसर्ग हें मूलभूत द्वंद्व लेखकाने मानिल्यामुळें क्रांतिकारक जाणीव ही वस्तुरूपच असते असें त्याला वाटतें. परंतु तसें नेहमीच असणें शक्य नाहीं. क्रांतिकारक जाणीव ही समाजाच्या अंतर्गत द्वंद्वांतून जन्माला येते. ती उच्चतर मूल्यांच्या आधारावर व स्वतःच्या सांचेबंद चौकटींत जीवनाला घट्ट आवळूं पाहणाऱ्या रूढ जाणिवेला जोरदार विरोध व प्रतिकार करणारी असते; स्वतःच्या व्यापक मूल्यांच्या आधारावर विरुद्ध वर्गाच्या जीवनाचा व जाणिवेचा भेद करणारी अशी असते. वस्तुवादी असते. तिच्यांत अभिनिवेश नसतो हें खरें, पण आवेश असतो. तो केवळ गोडसे म्हणतात तसा मूल्यरहित, फक्त 'असण्याचा'

आवेश नसतो, तर तें श्रेष्ठतर मूल्यांच्या प्रत्ययाचें चैतन्य असतें. अशी क्रांति-कारक कला आदर्शाचा आरोप कलेवर करीत नसते, तर ती आदर्शातूनच स्फुरलेली असते. मूल्यगर्भ असते म्हणूनच ती जीवनावरील भाष्य ठरते. गोडशांनीं वस्तुरूप हा अर्थ नेहमीच हुबेहूबपणा या अर्थी वापरलेला दिसत नाही. तर जीवनानुभवाचें वास्तवदर्शन याच अर्थी त्यांनीं हा शब्द अनेक ठिकाणीं वापरला आहे. वर्गीय द्वंद्वांची जाणीव असती तर हाच विचार गोडशांना अधिक कांटेकोरपणें मांडता आला असता असे वाटते.

थोडक्यांत, गोडशांची ऐतिहासिक दृष्टि निश्चित नसल्यामुळें त्यांच्या विवेचनांतून जे प्रश्न निर्माण होतात ते या वर्गवादी दृष्टीमुळें सुसंगतपणें सुटतात व त्यांनीं मांडलेला मोलाचा विचार अधिक सुस्पष्ट व कांटेकोर बनण्यास मदत होते.

\* \* \*

## पोत : ज्ञानेश्वरींतील पोत

: २

वाङ्मयाच्या संदर्भात पोताचा विचार हा प्रत्यक्ष समीक्षेच्या दृष्टीने मढेकरांच्या लयतत्त्वापेक्षांहि अधिक मोलाचा व उपयुक्त आहे. मढेकरी लयतत्त्वा-मध्ये कलाकृतीच्या अवयवांमध्ये असलेल्या लयविषयक संबंधांचा विचार करावा लागतो व अन्य घटकांची चर्चा केवळ त्या संदर्भातच होऊ शकते. वाङ्मयीन पोताची प्रचीती प्रत्यक्ष व तात्काळ होणारी असते. पोताचे मूल्य ज्याचा स्वतंत्रपणे विचार करता येईल असे आहे. त्याचा कलाकृतीच्या अस्सल-पणाशी संबंध असलेला दिसतो. पुन्हा पोताच्या घटकांमध्ये माध्यम यंत्रणेचा आणि जाणिवेचा अंतर्भाव होत असल्यामुळे किंबहुना ताण्यावाण्याच्या विविक्षित स्वरूपांतून जाणिवेचा प्रकट होत असल्यामुळे पोताच्या कलात्मक विचारांतून त्यामागील जाणिवेचा विचार अपरिहार्यपणे व ओघानेच येतो.

नव्या जाणिवेतील पोताचे स्वरूप व जुन्या गतार्थ जाणिवेतील पोताचे स्वरूप स्पष्ट जाणवत असल्यामुळे जीवनसंदर्भात कलाकृतीचे रहस्यही स्पष्ट होऊ शकते. या बाबतीत श्री. गोडसे यांनी स्वतः पोतदृष्ट्या केलेले चिकित्सक विवेचन अतिशय महत्त्वाचे आहे. वाङ्मयीन शैली-कडे पाहण्याची ही नवी दृष्टि आहे. वाङ्मयसमीक्षेच्या क्षेत्रांत ही

नवी जाण लेखकाने दिलेली आहे. आधुनिक मराठी गद्यांतील लोक-हितवादी, आगरकर, वरेरकर, माटे, केळकर, इत्यादींच्या निबंधांचे पोत व चिपळूणकर, परांजपे, कोल्हटकर-गडकरी यांच्या पोताचे पृथक्करण करून पाहण्यासारखे आहे. कारण या निबंधकारांनी आपले विचारच मांडले असल्यामुळे जाणिवेचे स्वरूप व पोताचे स्वरूप दोन्ही प्रकट असल्यामुळे त्यांचा संबंध येथे अगदी स्पष्टपणे प्रत्ययाला येतो. चिपळूणकर आणि आगरकर यांच्या निबंधांतील पोताचा अभ्यास केला तर गोडशांचा सिद्धांत किती बिनचूक आहे ते सहज लक्ष्यांत येऊ शकते.

म्हासकालीन वाङ्मयकृतीचे पोत कसे असते हे सिद्ध करण्यासाठी गोडशांनी महानुभावीय काव्य व ज्ञानेश्वरींतील युद्धवर्णनाचा भाग विचारार्थ घेतलेला आहे. नव्या जाणिवेचे पोत म्हणून गीतेतील युद्धवर्णन समोर ठेवून त्या संदर्भात ज्ञानेश्वरीच्या युद्धवर्णनातील पोताचे विस्तारने पृथक्करण केले आहे. श्री. गोडसे यांचे मत असे : गीतेतील युद्धवर्णन वस्तुनिष्ठ, शारीरिक व मानसिक प्रतिक्रियांचे यथातथ्य वर्णन करणारे, मोजक्या रेखाच्छटांनी एक भव्य परंतु संभाव्य चित्र आलेखनाच्या चढत्या श्रेणीत पूर्ण करणारे व दृश्य व श्राव्य या दोन्ही संवेदनांनी युक्त असे आहे. सहजपणा-प्रत्यक्षपणा व संभाव्यता हे (निसर्गरूप) चित्रणावस्थेचे गुण येथेहि आहेत. याच्या अगदी उलट उत्तरयादवकालीन वाङ्मयाच्या पोताचे गुण आहेत असे लेखकाचे मत आहे. यादवकालीन आविष्कारांची माध्यम यंत्रणा उत्क्रांतीच्या पूर्ण सांकेतिक अवस्थेत आहे. या काव्यामागील जाणिवाहि संकेतनिष्ठ, अकारण आवेशी, साध्या सरळ स्वभावोक्तीपेक्षां अतिशयोक्ति, अत्युक्ति-विस्तार-चमकृति-असंभाव्यता यावर पोसलेल्या व खऱ्या जीवननिष्ठ जाणिवेचे क्षुद्र स्वरूप लपविणाऱ्या अशा आहेत. ज्ञानेश्वरींतील युद्धवर्णनांत देखील अशीच संकेतनिष्ठा व शब्दांचा केवळ पोकळ कोलाहल ऐकू येतो. मूळ युद्धाची जाणीव पूर्णपणे हरविली जाऊन या वर्णनांत अतिशयोक्तीच्या गतिमान यंत्राचे घोडे बेलगाम उधळले आहेत. अशाप्रकारे ज्यांच्या वाङ्मयाचे 'पोत' संकेतावस्थेतील आहे,

अशा ज्ञानेश्वरांसारख्या कलावंतांना कोणत्याहि अर्थाने क्रांतिकारक म्हणता येणार नाही. हे उत्तर यादवकालीन ग्रंथ यादवांच्या राजवटीत पूर्ण विकसित होऊन गळून पडणाऱ्या संस्कृतीचे शेवटचे ग्रंथ आहेत. मराठी संस्कृतीचे आद्य ग्रंथ नव्हेत : ज्ञानेश्वरीलाहि मराठीतील आद्य ग्रंथांमध्ये मानाचे स्थान देणे योग्य होणार नाही.

श्री. गोडसे यांचा हा विचार आणि त्यांनी केलेले वाङ्मयसमीक्षण अनेक दृष्टींनी महत्त्वाचे व विनचूक आहे यांत संशय नाही. परंतु त्यांच्या लेखनांत सामाजिक पृथक्करणाच्या बाबतीत जसा सर्वत्र सैलपणा, विस्कळीतपणा आढळतो तसा येथेहि आहे. ज्ञानेश्वरीच्या 'पोता' संबंधी लेखकाने काढलेल्या निष्कर्षाबाबत काहीशा विस्ताराने परामर्श येथे व्यावयाचा आहे.

एखाद्या कलाकृतीचे पोत तपासतांना खालील पद्धति वापरण्यांत येते असे गोडसे म्हणतात :- एखाद्या चित्रकाराच्या कलाकृतीचे पोत तपासावयाचे झाल्यास, तज्ज्ञ लोक प्रथम ते संबंध चित्र झांकून टाकून त्याचा विशिष्ट भाग तेवढाच उघडा ठेवतात व फक्त या उघड्या भागाचे सूक्ष्म निरीक्षण करतात. कलाकृतीच्या या उघड्या भागांत आढळणाऱ्या आकार-अवकाशांच्या न्यासावरून व रेषांच्या आलेखनावरून व कलम चालविण्याच्या विशेष तंत्रावरून परीक्षकांना कलाकृतीच्या पोताचा अंदाज बांधता येतो. ही पद्धति अचूक ठरत असल्याबद्दल गोडसे ग्वाही देतात. हीच पद्धति वाङ्मयालाही लागू करण्यास हरकत नसावी, असे त्यांचे म्हणणे आहे. कारण आत्माविष्कार हेच जर कोणत्याहि कलेचे मुख्य गमक असेल, तर चित्रकलेतील आत्माविष्काराच्या बाबतीत उपयुक्त ठरणारी वरील पद्धति, वाङ्मयीन आविष्काराच्या बाबतीत तेवढीच उपयुक्त ठरावी असा विश्वास त्यांना वाटतो. याच पद्धतीने ज्ञानेश्वरीच्या एका भागाचा अभ्यास करून जे निष्कर्ष हाती येतील ते संपूर्ण ज्ञानेश्वरीला लागू करण्यास हरकत नसावी असे गोडशांचे म्हणणे आहे.

सिद्धांत कितीहि बरोबर असला, तरी तो लागू करतांना अभ्यासविषय झालेल्या गोष्टींचे विवक्षित स्वरूप ध्यानांत घेऊन मगच तो लागू केला



राठी ग्रंथ संग्रहालय  
संख्या... २०५०  
२२६  
मि  
१३५६

पोत : ज्ञानेश्वरीतील पोत

पाहिजे. ज्ञानेश्वरी ही एकच एक एकसंध कलाकृति आहे असें गोडशांनीं कां गृहीत धरावें तें कळत नाही. ज्ञानेश्वरी हें गीताभाष्य आहे. तें आबालसुबोध व्हावें म्हणून मराठीत लिहिलें आहे. मराठी लोकांना गोतार्थ 'दिठीचा विपो' व्हावा म्हणून लिहिलें आहे.

ज्ञानेश्वरीचें उद्दिष्ट स्पष्ट आणि उघड आहे. ज्ञानेश्वरीमागील प्रेरणा आत्माविष्कार नव्हे हें तर निश्चित. गीतेतील तत्त्वज्ञान बहुजनसुलभ करूं पाहणारा हा तत्त्वज्ञानविषयक ग्रंथ आहे. गीतेतील विचारांची मराठी भाषेत फोड करून सांगण्याची जबाबदारी ज्ञानेश्वरांनीं स्वीकारलेली आहे. ज्ञानेश्वरीतील सर्व भाग तार्किक सुसंगतीनें एकत्र जोडलेले आहेत. एकात्म प्रचीतीचा आविष्कार असणारी ही कलात्मक नवनिर्मिति नव्हे. भावार्थ-दीपिकेला एकत्र सांधणारें तत्त्व तार्किक सुसंगति हें आहे. आत्माविष्कार हें नव्हे. मूळ गीतेतील युक्तिवादाची जी संगति आहे तीच ज्ञानेश्वरांनाहि कायम ठेवावी लागली आहे. आत्माविष्कारांतून प्रकट होणाऱ्या एकजिनसी कलाकृतीचें मूल्यमापन करतांना जी पद्धति वापरावयाची ती ज्ञानेश्वरीच्या बाबतीत लावूं पाहणें योग्य ठरणार नाही. सारांश असा की, कलाकृतीच्या बाबतीत जी पद्धत उपयोगांत आणावयाची ती ज्ञानेश्वरीसारख्या अनेक विषयांची चर्चा करणाऱ्या ग्रंथाला लावणें उचित ठरणार नाही. ज्ञानेश्वरीच्या एका भागावरून संपूर्ण ज्ञानेश्वरीबाबत कयास बांधणें वस्तुस्थितीचा विपर्यास करणेंच होय.

ज्ञानेश्वरीतील युद्धवर्णनाचा भाग लेखकाला व्यासांच्या युद्धवर्णनाशीं तुलना करण्यासाठीच निवडावा लागला आहे. परंतु ज्ञानेश्वरीतील युद्धवर्णन हा या ग्रंथातील अत्यंत गौण असा भाग होय. भिन्न भिन्न विषयांच्या संदर्भात ज्ञानेश्वरांची प्रतिभा पल्लवित झालेली आपणास दिसते. ज्ञानेश्वरांच्या प्रतिभेला आवाहन देणारे कोणकोणते विषय आहेत याचा आजपर्यंत भरपूर विचार झालेला आहे. आध्यात्मिक अनुभवांचा भाग वाजूस सारला तरी जीवनाच्या सर्वांगाचें निरीक्षण व त्याचा प्रत्ययकारी आविष्कार जेवढा ज्ञानेश्वरीच्या उपमादृष्टांतामधून आला आहे, तेवढा इतर कोठें झाला असेल

१६७१३

की काय याची शंकाच वाटते. सूक्ष्मातिसूक्ष्म विचार अत्यंत प्रत्ययकारी रेखीवपणाने ज्ञानेश्वरीत प्रकट झालेले आहेत. मानवी अनुभूतीचीं अत्युच्च शिखरें आपणाला ज्ञानेश्वरीत झळकतांना दिसतात हें काहीं खोटें नाही. ज्ञानेश्वरीच्या सांप्रदायिक अभिमान्यांच्या भूमिकेंतून किंवा ज्ञानेश्वरांना क्रांतिकारक ठरविण्याच्या वैचारिक आग्रहांतून ही भावना निर्माण झाली आहे, अशांतला भाग नाही. ज्ञानेश्वरीतील शेकडों-हजारों ओव्यांचें पोत अतिशय रेखीव, पिळदार व प्रभावी आहे. त्यांत 'सहजता, संभाव्यता व अकृत्रिमता' आहे, हें ज्ञानेश्वरीतील कोणत्याहि पानावरील ओव्या काढून सहज दाखवितां येईल. उदा. अगदी सहजी उचललेल्या पुढील ओव्या पाहा :

जालेंनि जगें मी झांकें ।  
 तरी जगत्वे कोण फांके ।  
 किलेवरी माणिकें ।  
 लोपिजे काई  
 अळंकाराते आले ।  
 तरि सोनेपण काइ गेले  
 की कमळ फांकले  
 कमळत्वा मुके  
 म्हणौनि जग परौतें  
 सारौनि पाहिजे माते  
 तैसा नोहे उखितें  
 आघवें मीचि ।

\*

जय जय वो शुद्धे । उदारे प्रसिद्धे  
 अनवरत आनंदे । वर्षतिये  
 विषय व्याळें मिठी । दिधलिया नुठी ताठी  
 ते तुझिये गुरुकृपादृष्टी । निर्विष होय  
 तरि कवणातें तापु पोळी । कैसेनि वो शोकु जाळी

जरि प्रसादरसकळोळी । पुरे येसि तूं  
 योगसुखाचे सोहळे । सेवकां तुझेनि स्नेहाळे  
 सोहांसिद्धीचे लळे । पाळिसी तूं  
 आधारशक्तीचिया अंकीं । वाढविसी कौतुकीं  
 हृदयाकाशपल्लकी । परिये देसी निजे  
 प्रत्यक्ज्योतीची वोवाळणी । करिसी मनपवनाची खेळणी  
 आत्मसुखाची वाळलेणी । लेवविसी  
 सतरावियेचे स्दन्य देसी । अनाहताचा हल्लरु गासी  
 समाधिबोधे निजविसी । बुझाऊनी  
 म्हणोनी साधका तूं माऊली । पिके सारस्वत तुझिया पाउलीं  
 या कारणे मी साऊली । न संडी तुझी

तरि तरंगु नोलांडितु । लहरी पाये न फेडितु  
 सांचलु न मोडतु । पाणियाचा  
 वेगे आणि लेसा । दिठी घालूनि आंविसा  
 जळी बकु जैसा । पाउल सुये  
 कां कमळावरी भ्रमर । पाय ठेविती हळुवार  
 कुंचवैल केसर । इया शंका  
 तैसे परमाणु पां गुंतले । जाणूनि जीव सानुले  
 कारुण्यामार्जी पाऊलें । लपवूनि चाले  
 ते वाट कृपेची करितु । ते दिशचि स्नेहभरितु  
 जीवातळी आंथरितु । आपुला जीवु

हे वाक्सृष्टि एके वेळे । देखतु माझे बुद्धीचे डोळे  
 तैसा उदैजो जी निर्मळे । कारुण्यविंबें  
 माझी प्रज्ञावेली वेल्हाळ । काव्ये होय सफळ  
 तों वसंतु होई स्नेहाळ- । शिरोमणि  
 प्रमेय महापूरे । हे मतिगंगा ये थोरे

तैसा वरिस उदारें । दिठीवेनी  
अगा विश्वैकधामा । तुझा प्रसादचंद्रमा  
करू मज पूर्णिमा स्फूर्तीची जी

आता विश्वात्मकें देवें  
येणें वाग्यज्ञें तोषावें  
तोषोनि मज द्यावें  
पसायदान हे ।  
जे खळांची व्यंकटी सांडो  
तया सत्कर्मी रती वाढो  
भूतां परस्परें पडो  
मैत्र जीवाचे  
दुरिताचे तिमिर जावो  
विश्व स्वधर्मसूर्ये पाहो  
जो जें वांछील तो तें लाहो  
प्राणिजात

पुढां स्नेह पाझरे । मागा चालती अक्षरे  
शब्द पाठी अवतरे । कृपा आधी

परिमलु निधालिया । पवनापाठी  
मागे वोस फूल राहे देठी ।  
तैसे आयुष्यचिये मुठी । केवळ देह

करतळावरी वाटोळा  
डोलतु देखिजे आंवळा  
तैसे ज्ञान आम्ही डोळां  
दाविलें तुज.

## म्हणोनि सद्भाव जीवगत । वाहेरि दिसती फांकत स्फटिकगृहीचे डोलत । दीप जैसे

अभिव्यक्तीचा कांटेकोरपणा, प्रतिमेचा रेखीव स्पष्टपणा व अभिव्यक्तीची सहजता या दृष्टीने उपरोक्त सर्वच ओव्या कसदार पोताच्या आहेत. ज्ञानेश्वरीतील सर्वोत्कृष्ट ओव्याच केवळ मी निवडलेल्या आहेत असे कोणीहि म्हणणार नाही. सांकेतिक, अत्युक्तिपूर्ण, फाजील विशेषणांनीं भारावलेली अशी ज्ञानेश्वरांची शैली आहे असे म्हणणे वस्तुस्थितीला धरून होणार नाही. महान आध्यात्मिक अनुभूतीबरोबरच (ती कोणाला प्रतीत होईल, कोणाला होणार नाही. माझ्या मनाला तिचा स्पर्श झाल्याशिवाय राहात नाही.) जीवनाच्या सर्व अंगांच्या निरीक्षणावरून, कल्पनात्मक प्रत्ययावरून ज्ञानेश्वरीतील उपमा निर्माण झालेल्या आहेत, असे दिसून येईल. अनुभूति, आशय आणि ध्वनीचे एवढे संवादित्व क्वचितच कोठे आढळेल. विचाराचे वा अनुभूतीचे कोरीव चित्र निर्माण करू शकणाऱ्या ओव्या कोठे पाहावयाच्या असतील तर त्या फक्त ज्ञानेश्वरीमध्ये पाहाव्यात. ज्ञानेश्वरीतील उपमा आणि मुक्तेश्वराच्या रूपकांची 'पोत' दृष्ट्या तुलना करून पाहण्यासारखी आहे. ज्ञानेश्वरांच्या या तात्त्विक ग्रंथांतहि केवळ प्रतिमांच्या दृष्टीने जरी पाहिले तरी मानवी जीवनाचा केवढा आटोप आहे हे पाहून मन थक्क झाल्याविना राहात नाही. त्यांच्या ओव्यां-विषयी त्यांच्याच भाषेमध्ये सांगावयाचे झाले तर—

नाना गुंफिली कां मोकळी  
उणी न होती परिमळी  
वसंतागमीची वाटोळी  
मोगरी जैसी

हे अक्षरशः खरे आहे.

ज्ञानेश्वरी हा तत्त्वज्ञानावरील ग्रंथ आहे. गीतेवर भाष्य करित असतांना ज्ञानेश्वर महाराजांच्या प्रतिभेला वारंवार बहर आलेला आहे. 'म्हणोनि माझे नित्य नवे श्वासोच्छ्वासहि प्रबंध होआवे' ही उक्ति बढाईखोरपणाची नव्हे, तर वस्तुस्थितीचे ते फक्त निवेदन आहे. अनुभूतीचे व प्रतिभेचे ऐश्वर्य

कोणते व पोकळ बढाई कशाला म्हणावे, याचे तारतम्य आपापल्या प्रवृत्ती-प्रमाणे जो तो करील. त्या बाबतीत मात्र वाद कसा घालतां येईल ?

निष्कर्ष असा की, गोडसे म्हणतात तशी ज्ञानेश्वरी ही एकसंध कलाकृति नाही. आत्माविष्कार हें तिचें उद्दिष्ट नाही. गीतेचा विचार शक्य तितका सोपा व आकर्षक करून सांगणें हें तिचें उद्दिष्ट आहे. ज्ञानेश्वरीतील सर्व भागांना एकत्र आणणारें तत्त्व तार्किक आहे, कलात्मक नव्हे. आणि म्हणूनच एका भागांतील पोताचा अभ्यास करून संपूर्ण कलाकृती-संबंधीच्या 'पोता'ची कल्पना करणें हें ज्ञानेश्वरीला अजिबात लागू होऊं शकत नाही. कारण ज्ञानेश्वरी ही एकसंध कलाकृति नव्हे. युद्धवर्णनांतील 'पोत' एक प्रकारचें आहे, तर इतरत्र भिन्न प्रकारचें 'पोत' आहे.

ज्ञानेश्वरीतील युद्धाच्या वर्णनावरून ज्ञानेश्वरीतील इतरत्र असलेल्या काव्याबद्दल निर्णय घेतां येऊं शकत नाही हें आपण पाहिलें व इतरत्र असलेलें काव्य पोतदृष्ट्या अत्यंत सकस आहे हेंहि आपण पाहिलें आहे. अर्थात ज्ञानेश्वरीतील युद्धवर्णनाच्या बाबतीत गोडशांनीं केलेली मीमांसा चूक आहे असें मात्र नव्हे. ती अगदीं बरोबर आहे असें दिसतें. युद्धवर्णनांतील पोत व इतर ठिकाणचें पोत यांत फारसा सारखेपणा नाही, भेद आहे. युद्धवर्णन रूढ सांकेतिक आहे हें मान्य करावयास हरकत नाही. अमूर्त, सूक्ष्म, सखोल अशा विचारांना आणि अनुभूतींना अत्यंत रेखीव असें मूर्त रूप देणें हा त्यांच्या प्रतिभेचा सहजधर्म आहे. अत्युक्तिपूर्ण, मानवी स्वभावाविषयीं व सामर्थ्याविषयां आपला तर्क दुखावला जाईल अशा प्रकारचें असंभाव्य वर्णन, ज्ञानेश्वरीं-तील युद्धवर्णनाप्रमाणेंच मुक्तेश्वराच्या काव्यशैलींतही विशेषत्वानें दिसून येतें. तें वैशिष्ट्य एका वर्गाच्या जाणिवेचें आहे, एका 'संस्कृतीचें' नव्हे. ज्ञानेश्वर एखादा प्रसंग दोन ओळींत सहज ध्वनित करू शकतात. उदा०—

तेथ सुगरणी आणि उदारे

रसज्ञ आणि जेवणारे

मिळती मग अवतारे । हातु जैसा

शब्दांच्या दोन फटकाऱ्यांबरोबर जीवनांतील एक रम्य चित्र साकार करण्याचें सामर्थ्य ज्ञानेश्वरांच्याच प्रतिभेचें. मागें पाहिल्याप्रमाणें नव्या जाणिवेंतील सृजनशीलता ज्ञानेश्वरींत सर्वत्र प्रकट होतांना दिसते. याचा अर्थ असा—

१. युद्धवर्णन सांकेतिक आहे. त्या पातळीवर ज्ञानेश्वरांची प्रतिभा रूढ रूप धारण करते. ज्ञानेश्वरींतील हा अत्यंत गौण भाग आहे.
२. ज्ञानेश्वरींतील अन्य भाग नवनिर्मितीनें जागोजाग रसरसलेला दिसतो. या ठिकाणीं सृजनशील अशी नवी जाणीव आहे, म्हणून पोतहि सकस आहे. एकाच ज्ञानेश्वरांच्या बाबतींत या दोन्ही गोष्टी संभवू शकतात काय ? ज्याप्रमाणें एकाच कालखंडांत दोन भिन्न जाणिव्हांचा प्रत्यय आपणांस येतो, तशाच एकाच कलावंतांत दोन भिन्न जाणिव्हा असू शकतात काय, हा खरा प्रश्न आहे.

ऐतिहासिक दृष्टिकोनांतून कलामीमांसा करणें म्हणजे एखादा सांचा घेऊन त्यांत सर्व गोष्टी बसवूं पाहणें नव्हे. ही दृष्टीच मुळीं प्रदीर्घ कालावधींतील जीवनाच्या अत्यंत व्यापक अभ्यासांतून जे स्थूल नियम दृष्टोत्पत्तीस येतात, त्यांच्या आकलनांतून निर्माण झालेली आहे; म्हणजे वस्तुनिष्ठ अशी आहे. जीवनाच्या सर्व पातळ्यांवरील जीवनप्रक्रियांचें ( processes ) समीक्षकाचें आकलन जेवढें वस्तुनिष्ठ, भेदक, व सूक्ष्म असेल, तेवढाच हा विचार अधिकाधिक संपन्न, सत्योद्घाटक होत राहिल. या ठिकाणीं सृजनशील प्रज्ञेला भरपूर वाव आहे. एखाद्या ठोकळ्यासारखा याचा उपयोग केला, तर मात्र कलाविचाराला व वाङ्मयसमीक्षेला तें निःसंशय घातक ठरू शकेल.

ज्ञानेश्वरांच्या काळापासून किंवा तत्पूर्वी ( शंभर वर्षे आधीपासून ) ज्या नवजागृतीची सुरुवात झालेली आपणास दिसते तिचें स्वरूप कोणतें हें अगोदर पाहिलें पाहिजे. यादवकालीन स्वराज्याचे गोडवे आपले अभ्यासक गातात. किंबहुना खुद्द ज्ञानेश्वरीमध्येहि यादव राजाचें वर्णन—

तेथ इंदुवंशविलासु । जो सकळ कळानिवासु  
न्यायातें पोषी क्षितीशु । श्रीरामचंद्रु

- |  |   |
|--|---|
| चातुर्वर्ण्यवाद<br>-श्रेष्ठ कनिष्ठतेची कल्पना                    | -सर्वाभूतीं परमेश्वर-<br>जाति अप्रमाण-समानता. |
| (४) कर्मठता  | (४) व्रतवैकल्य विरोध<br>-कर्मठतेस विरोध       |
| (५) मोक्षाचें साधन सर्व सामान्या-<br>साठी- आचारधर्माचे कठोर पालन | (५) भक्तिमार्ग                                |

### सांस्कृतिक विचार

- ६-गीर्वाणवाणींतील ज्ञान ही  
ब्राह्मणाची मक्तेदारी
- ७-प्राकृतभाषेत आध्यात्मविषयक  
विचार मांडणें म्हणजे पाप.
- पुरस्कृत भाषा : संस्कृत

### सांस्कृतिक विचार

- ६-बहुजन समाजाच्या-भाषेस महत्त्व-  
-तिच्याद्वारे भक्तिमार्गाचा  
प्रचार-
- आध्यात्मिक विचार बहुजन-  
समाजापर्यंत नेणें  
सांस्कृतिक मक्तेदारी नष्ट करणे.  
सांस्कृतिक लोकशाही.
- पुरस्कृत भाषा : जनभाषा-मराठी

यादवकालीन वर्गसंघर्षाचें स्वरूप पाहिल्याबरोबर तत्कालीन धार्मिक विचारांच्या कलहाचें खरेखुरें स्वरूप कोणतें तें आपल्या सहज लक्षांत येईल. येथें ज्या प्रकारें त्या समाजाचें विश्लेषण केलें आहे तसें विश्लेषण तत्कालीन संत जाणीवपूर्वक करित होते असा याचा अर्थ नव्हे. भिन्न वर्गांशीं समरस झाल्यामुळे ओघानेंच आलेल्या त्या भिन्न स्वरूपाच्या भूमिका आहेत; भिन्न स्वरूपाच्या जाणीवा आहेत.

माणूस म्हणून समानतेनें जगण्याचा हक्क मिळवून देणारा, व्रतवैकल्ये इत्यादीं-पासून मुक्त करून, भेदाभेद अमंगळापासून सोडवून, सर्वांना एकत्रच परमेश्वरा-सन्निध आणणारा, धर्मगुरु, मठाधीश, यांपासून पूर्णपणें अलिप्त असलेला, असा हा भागवत धर्म तत्कालीन बहुजनसमाजाला आत्मजाणिवेच्या वरच्या पातळीवर नेणारा ठरावा यांत नवल कसलें ? ज्ञानेश्वर ते रामदास या चारशें



वर्षांच्या कालखंडांत बहुजनसमाजाच्या अठरापगड जातींतून जें संतवाङ्मय निर्माण झालें तें एवढें स्वयंस्फूर्त, सहज, अकृत्रिम, मानवी अनुभूतींच्या विविध श्रेणींचें मार्मिक दर्शन घडविणारे, पिंडब्रह्मांडाच्या एकात्मतेच्या प्रत्ययांतून व सर्वसमतेच्या अनुभवांतून स्फुरलेलें, तसेंच तत्कालीन संघर्षामधून लखलखीत धारदार बनलेलें असें झालें यांत नवल नाही. कोणतेंहि मूल्य पुरोगामी किंवा प्रतिगामी आहे हें स्वतंत्रपणें ठरत नसून त्या मूल्यांनीं समाजांत कोणत्या प्रक्रियांना जोरदार चालना दिली यावरून तें ठरत असतें. संतांचा भागवतधर्म हा तत्कालीन बहुजनसमाजाला प्रेरक ठरला. त्यामुळेच बहुजनजीवनांत नवें चैतन्य खेळूं लागलें, यांत शंका नाही. आध्यात्मिक भूक भागविण्यापुरताच संतांनीं धर्म उदार केला, व्यवहारांत मात्र चातुर्वर्ण्याला धक्का लावला नाही, असें चातुर्वर्ण्य संस्थेविषयी ममत्व बाळगणारे विद्वान वारंवार सांगतात. परंतु आध्यात्मिक भूक एखाद दुसऱ्या व्यक्तीला लागलेली आपण समजू शकतो, बहुजनसमाजाला एकाएकी एकदम एका विशिष्ट कालखंडांत कडकडून आध्यात्मिक भूक लागते हें कसें ? व्यावहारिक समता शिकविण्यासाठी अगोदर आध्यात्मिक समताच सिद्ध करणें आवश्यक नव्हतें काय ? चातुर्वर्ण्याची सिद्धि धार्मिक पायावरच झाली नव्हती काय ?

थोडक्यांत, ज्ञानेश्वरांच्या काळांत जें वर्गवैषम्य निर्माण झालें होतें त्यामुळेच भागवतधर्माचा उदय झाला. संतांच्या भक्तिमार्गानें बहुजनसमाजाला स्वतःच्या भावभावना बोलून दाखविण्याचें अपार सामर्थ्य दिलें. कर्मठांचा सतत चारशें वर्षें निकराचा विरोध सहन करून हा भागवतधर्म रुजला, फोफावला व पसरला. बहुजनसमाजाला आत्मगौरवाची जाणीव करून देणारा, त्याला नामभक्तीच्या आधारे एकत्र आणणारा व अभिजात वर्गाकडे चिकित्सक दृष्टीने पाहायला शिकविणारा हा धर्म क्रांतिकारकच होता. त्यांतूनच पुढें प्रत्यक्ष सामाजिक संबन्धांत क्रांति घडवून आणण्यास आवश्यक अशा विचारस्त्रांतल्याची चळवळ जोरांत फोफावली असती हें निःसंशय. युरोपांतील धर्मसुधारणेच्या चळवळीशीं या भागवतधर्माची तुलना ज्या विद्वानांनीं केलेली आहे त्यांनीं सत्यच सांगितलेलें आहे. अतिशयोक्ति

केलेली नाही. सर्व दृष्टींनीं हीन बनलेल्या बहुजनसमाजाला जाणिवेच्या एका वरच्या पातळीवर आणून सोडणारं भक्ति हेंच एक सक्रिय तत्व होतें यांत शंका नाही.

### चोखा जरी डोंगा । भाव नोहे डोंगा काय भुललासी । वरचीया रंगा

असा रोखठोक सवाल करण्यास चोखा महार धजावला व 'पापाचा विटाळ एकाचिए अंगा । सोवळा तो जगामाजी कोण'—असे प्रश्न विचारूं लागला. 'येथें भावचि प्रमाण'—हें प्रभावी तत्व त्यांच्या पाठीशीं उभें होतें हेंच त्याचे कारण होय. ज्ञानेश्वरांनीं या भक्तितत्त्वाचाच पुरस्कार केला. बहुजनसमाजाच्या सांस्कृतिक उत्थानाचा येथूनच प्रारंभ झाला. मराठी भाषेंत लिहायचें कारण बहुजनसमाजाची ती भाषा होती हें होतें. म्हणूनच मराठी भाषेंत लिहिणे हे संतांचें पहिलें क्रांतिकारक कलम होतें. ज्ञानाची व संस्कृतीची मक्तेदारी उलथून पाडण्याचें सामर्थ्य या कलमांत होतें. ज्ञानेश्वरादि संतांनीं मराठी भाषेची जोरांत तरफदारी केली, त्यामागील हेंच रहस्य होय. 'संस्कृतवाणी देवें केली । प्राकृत काय चोरापासौनी झाली?' असा प्रश्न—ज्ञानेश्वरानंतर तीनशें वर्षांनीं शांतिब्रह्म एकनाथांना संतापून विचारावासा वाटतो तो काय उगाच आकाशाकडे पाहून? धर्म एकच, अंतिम मूल्यहि एकच. परंतु कर्मठ सनातनीवर्गाची तात्त्विक, नैतिक, सामाजिक मूल्ये वेगळी व पिळल्या गेलेल्या बहुजनसमाजाची तात्त्विक नैतिक, सामाजिक प्रवृत्ति वेगळी. या दोहोंचा जो संघर्ष महाराष्ट्रांत झाला तेवढा इतरत्र झाला नसावा असें वाटतें.

ज्या वेळीं समाजामध्ये फार मोठा ताण निर्माण होतो, वैषम्य पराकोटीला पोचतें व रूढ तत्वज्ञान, धर्म नीति, इत्यादि सर्व या वैषम्यास पोषक अशींच ठरूं लागतात, त्या वेळीं अभिजात वर्गांमध्येच ध्येयवाद्यांची परंपरा निर्माण होत असते. ते स्ववर्गाविरुद्ध बंड उभारतात व वैषम्य नाहीसें करण्यासाठीं नवे, मानवकल्याणानुकूल असे विचार मांडू लागतात. प्रस्थापित सत्तेच्या वर्गांतच जन्माला आलेले ध्येयवादी प्रस्थापित स्वार्थाविरुद्ध युद्ध

करायला सज्ज होतात, क्रांतिकारक विचार मांडतात. कोणत्याहि क्रांतीच्या आरंभीं अशा तेजस्वी ताऱ्यांचा आकाशांत उदय होत असतो. त्या प्रकाशाच्या ओढीनें तळजीवनांत चलनवलन होऊन तळजीवनातील तारे भराभर पृष्ठ-भागावर येऊं लागतात. हे ध्येयवादी विचारवंत वा कलावंत अभिजात वर्गीतील असल्यामुळें संस्कृतीचा वारसा त्यांना मिळालेला असतो, व वंडखोर असल्यामुळें स्ववर्गाच्या सर्व मर्मस्थलांवर नेमकेपणानें हल्ला करण्याचें खरें सामर्थ्य त्यांच्या ठायीं असतें. तेच जनतेच्या आकांक्षांना व संघर्षांना पहिल्याप्रथम तात्त्विक समर्थन प्राप्त करून देतात. वैचारिक अधिष्ठान मिळवून देतात. ही प्रक्रिया अशीच घडते कीं नाहीं हें प्रत्येकानें कोणत्याहि क्रांतीच्या प्रारंभकाळाचा अभ्यास करून ठरविण्याची गोष्ट आहे. फ्रेंच, रशियन विचारक्रांत्या व राज्यक्रांत्या, आफ्रो अशियन खंडांतील स्वातंत्र्य चळवळी, इत्यादींचा या दृष्टीनें अभ्यास करण्याजोगा आहे. मात्र अशा ध्येयवंतांच्या—प्रतिभावंतांच्या अंगीं पुष्कळदा दुहेरीपणाही दिसून येतो. हे ध्येयवंत आपल्या प्रज्ञेने आणि जीवनदर्शनानें अतिशय व्यापक व ज्वलंत सत्याकडे ओढ घेत जातात व समाजामध्ये नव्या जोरदार प्रक्रियांना व प्रवाहांना जन्म देतात व तसें करीत असतांना संस्काररूपानें आलेल्या स्ववर्गीय अनेक वृत्तीहि कमीजास्त मानानें त्यांच्या ठायीं असूं शकतात. त्यांच्या विचारांतहि या दोन गोष्टींची भेसळ झालेली दिसूं शकते. उदा. लोकमान्य टिळक एका बाजूला ब्रिटिश साम्राज्य-शाहीला हादरून सोडणारे, राष्ट्रीय स्वातंत्र्याच्या बाबतींत बहुजनसमाजापर्यंत जाऊन पोचलेले महान पुढारी होते, तर दुसरीकडे सामाजिक बाबतीत याशीं विसंगत अशा जुन्या संस्कृतीबद्दल ममत्व बाळगणारेही होते. महात्मा गांधी, पं. नेहरू, इत्यादी सर्वांच्या बाबतींत अशाच दुहेरी प्रवृत्ती दाखवून देतां येतील. या महापुरुषांच्या कार्यानें भारतांत प्रचंड चळवळी उभ्या झाल्या. परंतु त्यांचे कालविसंगत विचार त्यांनीच निर्माण केलेल्या लोकजागृतीच्या प्रचंड प्रवाहाबरोबर वाहून गेले. संक्रमणकाळामध्ये कमी-अधिक मानानें असा दुहेरीपणा असण्याची शक्यता असते. ज्ञानेश्वर हेहि अशाच संक्रमणकाळांतील एक लोकोत्तर विभूति होत. एका बाजूला त्यांनीं—

१) मराठीमध्ये भाष्य लिहून व मराठी भाषेचा पुरस्कार करून बहुजन-समाजाच्या भाषेला महत्त्व मिळवून दिलें. सांस्कृतिक मिरासदारी नष्ट केली, व स्त्रीशूद्रादिकांना मानवतेचा अधिकार मिळवून दिला.

२) गीतेवर भाष्य लिहून त्यांनी (ज्ञानकर्मयुक्त) भक्तितत्त्वाला प्राधान्य दिलें. —भक्ति हे तत्कालीन पुरोगामी तत्त्व तर दुसरीकडे त्यांनी चातुर्वर्ण्यावर सरळ आघात केला नाही.

ज्ञानेश्वरांचे जिगर दोस्त होते 'सुंभाचा करदोडा। रकट्याची लंगोटी'वाले नामदेव. नामदेव म्हणजे बहुजनसमाजाचा अस्सल नमुना. नामदेवाच्या भक्ति भावानें ज्ञानेश्वरहि दिपून जात. आणि नामदेवाला ज्ञानेश्वर म्हणजे अलौकिक विभूति वाटत. ज्ञानेश्वरांचे हेच सगेसोयरे होते. ज्ञानेश्वरांचा पिंड अशा रीतीने बहुजनांकडे ओढल्या जाणाऱ्या, त्यांशीं मिसळून जाणाऱ्या क्रांतिकारकाचा होता, तात्त्विक पातळीवर कांहीसा समन्वय त्यांच्या भूमिकेंत दिसतो हेंहि खरेंच आहे. परंतु हा समन्वय त्यांनीं बहुजनसमाजाच्या गोटांत बसून केलेला आहे, पिळणान्यांच्या गोटांत बसून नव्हे, ही गोष्टही फार महत्त्वाची आहे. कारण त्यामुळे श्रीज्ञानेश्वरांचें व्यक्तित्व एकजिनसी व महान झालेलें आहे. या मुद्द्याचा विस्तार करणे आवश्यक असूनहि येथें तो विचार सोडणें भाग आहे.

ज्ञानेश्वरींत युद्धवर्णनासारखें पोत जसें दिसून येतें तसाच नवनिर्मितीचा अत्युच्च विलासहि सर्वत्र दिसून येतो. या दुहेरीपणाचें कारण आतां स्पष्ट समजून येईल. ज्ञानेश्वरांच्या सर्जनशील नव्या जाणिवेला जेथें आवाहन मिळालें नाहीं, तेथें त्यांनीं रूढ शैलीचाच अंगीकार केला. युद्धवर्णन हें ज्ञानेश्वरांच्या उद्दिष्टांच्या दृष्टीनें पूर्णपणे गौण होतें. त्यांच्या निर्मितीशील व्यक्तित्वाला आव्हान न मिळाल्यामुळे युद्धवर्णनाचा भाग त्यांनीं रूढ पद्धतीनें लिहिला असावा. एरव्हीं ज्ञानेश्वरींत वैचारिक, आध्यात्मिक, भावनात्मक नव्या जाणीवेचें चैतन्य तर सर्वत्रच आहे. महत्त्वाची गोष्ट अशी; युद्धवर्णना-सारखे भाग फारच थोडे आहेत. तेवढ्यामुळे त्यांच्या श्रेष्ठतेला धक्का लागू शकत नाहीं. एवढें अपार नवनिर्मितिसामर्थ्य ज्ञानेश्वरांच्या ठायीं आहे. ज्ञाने-

श्वरीच्या प्रकृतीचा व स्वरूपाचा विचार न केल्यामुळे, तसेच एकाच महान कलावंताच्या कलेंत सांकेतिकतेची व नव्या जाणिवेची दोन अंगे कधी कधी असू शकतात हे ध्यानांत न घेतल्यामुळे ज्ञानेश्वरीचे खरे कार्य गोडशांना पूर्णपणे ओळखतां आले नाही असे म्हणणे भाग आहे. युद्धवर्णनासारखी सांकेतिक वर्णने म्हणजे अभिजात वर्गाच्या फक्त काहीं जन्मखुणाच होत.

यादवकालीन आविष्काराची माध्यमयंत्रणा उत्क्रांतीच्या संपूर्ण सांकेतिक अवस्थेत आहे. केशवराजसूरि, भास्कर भट्ट, इत्यादि कवींच्या आख्यान काव्याच्या आधारे गोडसे असे मत प्रकट करतात की आविष्कारांतील जाणिवेपेक्षा आविष्कारयंत्रणेतील तांत्रिक जाणिवेचे आकर्षण या कवींच्या ठायी विशेष प्रभावी होते. त्याच त्या संस्कृत संकेतांचा वीट येईपर्यंत वापर या कवींनी केला आहे. यावरून गोडसे असा सवाल करतात की उत्तर यादवकालीन कलावंत हे कोणत्या अर्थाने क्रांतिकारक असण्याची शक्यता आहे ? हे 'मराठी संस्कृतीचे आद्यग्रंथ आहेत की यादवांच्या राजवटीत पूर्ण विकसित होऊन गळून पडणाऱ्या महाराष्ट्रीय संस्कृतीचे' शेवटले ग्रंथ आहेत ? महानुभावांच्या ग्रंथांना व तत्त्वज्ञानाला क्रांतिकारक समजण्याची पद्धत आहे. परंतु ज्या पंथांतील उत्कृष्ट समजल्या जाणाऱ्या ग्रंथांचे 'पोत' एवढे सांकेतिक आहे ते ग्रंथकार व त्यांचा पंथ क्रांतिकारक कसा म्हणतां येईल असा गोडशांचा प्रश्न आहे. ते क्रांतिकारक नसल्याचा त्यांच्या ग्रंथांतील 'पोत' हाच भक्कम पुरावा आहे असे त्यांना वाटते. ज्ञानेश्वर-तुकारामादि चातुर्वर्ण्यविचाराचा पूर्णपणे त्याग न करणाऱ्या संतांपेक्षां चातुर्वर्ण्याचा कटाक्षाने त्याग करणारे महानुभाव संतच खरेखुरे क्रांतिकारक म्हणावयास पाहिजेत. आचार्य भागवतांनी तसे स्पष्ट म्हटलेच आहे. इतरहि अनेक विद्वानांचे सामान्यतः तेंच मत होय. चातुर्वर्ण्याला विरोध केल्यामुळे महानुभावपंथाला परागंदा व्हावे लागले. ते ज्ञानेश्वरादिकांप्रमाणे समन्वयशील असते, तर हिंदु समाजाने त्यांचाहि स्वीकार केला असता, असे 'महाराष्ट्र सारस्वतकारांचे'ही मत आहे. चातुर्वर्ण्याचा त्याग करणारे महानुभाव हेच या दृष्टीने क्रांतिकारक ठरतात यांत शंका नाही. आणि असे असूनहि महानुभावपंथांतील 'श्रुंधारिये'

कवि जुन्या सांकेतिक पद्धतीनें कृष्णभक्तिपर काव्यें लिहीत होते, हें कसें ? महानुभावांच्या बाबतींत खालील गोष्टी ठळकपणें दिसून येतात—

- (१) महानुभाव संप्रदायाला चातुर्वर्ण्य मान्य नव्हतें. भक्तीचीच दुसरी बाजू चातुर्वर्ण्यविरोध.
- (२) मात्र मोक्षप्राप्तीसाठीं या संप्रदायाला संन्यास आवश्यक वाटत होता.
- (३) संन्यासग्रहण न करणाऱ्या प्रवृत्त साधकाला प्रपंचांत राहात असतांना चातुर्वर्ण्याचें पालन करण्याची मुभा होती.
- (४) संन्यासी महानुभावांनीं अटन, विजन आणि भिक्षाभोजन करून सर्वकाळ घालवावा असा दंडक होता.

चातुर्वर्ण्यविरोधाचें हें तत्त्व प्रपंचत्याग करून जो संप्रदायांत दाखल झाला त्याच्याकरितां होतें. याचा अर्थ असा कीं, प्रत्यक्ष जीवनप्रवाहांत जें वैषम्य निर्माण झालें होतें तें नाहींसें करण्यासाठीं प्रत्यक्ष जीवनप्रवाहांत शिरून चातुर्वर्ण्यावर आघात करावा अशी कल्पनाच महानुभावांसमोर नव्हती. चातुर्वर्ण्यविरोधाला संन्यासाचें कलम जोडतांच तें एक संप्रदाय सीमित आमोन्नतीचें पथ्य बनून राहिलें. त्यामुळें समाजाच्या गाभ्यांत फारशी खळबळ माजूं शकली नाहीं. विरुद्ध वर्गाच्या प्रचंड शक्तीशीं टक्कर घेऊन विचारांचे नवनवे स्फुल्लिंग पाडीत राहाणारें, समाजांत सक्रिय असलेलें तें एक क्रांतिकारी तत्त्व बनूंच शकलें नाहीं. महानुभाव संप्रदायाचा श्रीचक्रधराची कृष्णावतार समजून पूजाअर्चा करणें व तत्त्वचर्चा करणें यावर फार भर आहे. वैराग्ययुक्त भक्तीवर या पंथाचा विशेष कटाक्ष आहे. संन्यासन घेणाऱ्या प्रापंचिकांना रूढ धर्मपालन करण्याची त्यांनीं मुभा देऊन ठेवली होती ती वेगळीच. त्यामुळें भक्तिमार्गी असूनहि त्या भक्तीला सामाजिक संघर्षाचा पीळ कधीच प्राप्त होऊं शकला नाहीं.

वारकरी संप्रदाय हा कोणा एका व्यक्तीला अवतार मानून त्याभोवती रचलेला नाहीं. संन्यासाला या मार्गांत स्थान नाहीं. प्रपंचांतील सर्व कामें करीत

परमेश्वराची भक्ति हाच मार्ग. अंतिमदृष्ट्या वैयक्तिक मोक्ष हेंच वारकऱ्यांचेंहि उद्दिष्ट असलें, तरी वारकरी संप्रदायानें जें अत्यंत व्यापक स्वरूप धारण केलें व बहुजनसमाजाला अनेक शतकें प्रेरणा दिली त्याचें कारण चातुर्वर्ण्यविरोधाची भावात्मक बाजू (Positive side) जी भक्ति, तिचा प्रपंचाचा त्याग न करतां त्यांनीं केलेला पुरस्कार. ज्ञानेश्वरांच्या भक्तिमार्गानें समाजांत जोराचें मंथन सुरू केलें, तर संप्रदायबद्ध महानुभाव पंथ हळूहळू सांप्रदायिकांपुरताच शिल्लक उरला. ज्ञानेश्वरादि भावंडे नामदेवादि अठरापगड जातीच्या संत-मंडळांत मिसळून गेलीं होतीं. ज्ञानेश्वरांच्या समाधीच्या वेळीं सारें संतमंडळ अत्यंत व्याकुळ बनलें होतें, तर क्रांतिकारक तत्त्वाचा स्वीकार करूनहि संप्रदायांत दाखल झालेले अत्यंत बुद्धिमान व विद्वान असे केशीराजसूरीसारखे व्युत्पन्न पांडित प्रत्यक्ष सामाजिक संघर्षाच्या अभावीं आपल्या व्यक्तित्वाची घडण बदलूं शकले नाहींत. ते 'शुकयोगींद्र' अवश्य झाले असतील, परंतु कलात्मक आविष्काराच्या दृष्टीनें पाहिल्यास त्यांच्या व्यक्तित्वांत परिवर्तन होऊं शकलें नाहीं.

क्रांतिकारकत्वाची कसोटी, एखादा विचार हा समाजांत कोणत्या प्रकारच्या प्रक्रिया सुरू करून देण्यास समर्थ ठरला ही असेल, तर त्या दृष्टीनें ज्ञानेश्वरांचा मार्ग महानुभावपंथाच्या मानानें अधिक क्रांतिकारक होता, असें वस्तुनिष्ठ दृष्टीनें पाहिल्यास म्हणावें लागेल. कृष्णभक्तिपर काव्य लिहिण्यास महानुभावीय कवींसमोर संस्कृत कवींचा आदर्श असावा हें साहाजिकच आहे. क्रांतिकारी मूल्यांच्या स्वीकारांमुळे अविचल निष्ठेनें घाव सोशीत कलावंताच्या व्यक्तित्वांत जे नवें चैतन्य निर्माण होतें व त्याची जाणीव खऱ्या अर्थानें नवी सृजनशील बनते, तसा प्रकार चक्रधरानंतरच्या या महानुभावीय कवींच्या बाबतींत झालेला दिसून येत नाहीं. संतकवींच्या काव्यांत दिसून येणाऱ्या अंतर्बाह्य निकराच्या संघर्षाचा व त्यांतून निर्माण होणाऱ्या निकराच्या आत्मभावाचा अभाव महानुभावीय कवींत दिसतो. त्यांच्या काव्यांत आपोआपच यादवकालीन रूढ शैलीचा स्वीकार होत गेला यांत नवल नाहीं. हा एखाद्या संस्कृतीच्या आरंभाचा वा अखेरचा प्रश्न

नसून अभिजातवर्गांच्या जाणिवेचा प्रश्न आहे. हीच पंडिती काव्यपरंपरा पुढे तशीच पंत कवींच्या काव्यांत दिसून येईल. कारण ती विशिष्ट वर्गावर, म्हणून रूढ संस्कृतीवरच पोसली गेलेली आहे. वर्गाय दृष्टीच्या अभावी गोडशांना हें दिसू शकलें नाहीं, असे म्हणता येईल.

परंतु महानुभावांच्या बाबतीत एवढेंच सांगितलें, तर महानुभावांचे महत्त्वच पुसून टाकल्यासारखें होणार आहे. वर उल्लेखलेल्या कवींच्या आख्यायिकाव्यांमधील जाणिवेचा भाग हें महानुभावाय वाङ्मयाचे केवळ एक अंग आहे, असें निश्चून सांगणे आवश्यक वाटते. नाथ, वारकरी, महानुभाव, दत्त, लिंगायत, इत्यादि पंथोपंथ हे तत्कालीन जीवनाच्या गरजेतूनच जन्माला आलेले आहेत. महानुभावांचा चातुर्वर्ण्यविरोध संन्यासाधिष्ठित असला तरी तो तत्कालीन रूढ जाणिवेच्या विरुद्ध केलेला विद्रोहच होता. संन्यासाचा स्वीकार केल्यामुळे त्यानें समाजावर फार मोठा प्रभाव गाजविला नसेल, बहुजनसमाजानें त्याला पूर्णपणे आपला म्हटला नसेल, पण सत्ताधारी वर्गांनें तो आपला शत्रु आहे हें मात्र बरोबर ओळखलें होतें. चक्रधरांसारख्या अलौकिक सत्पुरुषाचा छळ सामान्यांकडून विशेष न होतां राज्यकर्त्यांकडूनच झाला व पुढें त्यांचा (ही कथा खरी असेल तर) जो अवयवभंग झाला त्याचें दुसरे कारण कोणतें असू शकेल ? तत्कालीन राजकीय धडामोडीसंबंधीं चक्रधर अधिक जागरूक होते असेंही दिसतें—

**काळें करौनि या राष्ट्रची ।**

**समूळचि विनश्यति ऐसें होईल गा ॥ विचारमालिका**

ज्ञानेश्वरांनीं रूढीप्रमाणें रामदेवाची स्तुति केली असेल, पण त्यांचा संबंध राजघराण्याशीं आलेलाच नव्हता. प्रत्यक्ष राजघराण्याशीं परिचय असलेल्या चक्रधरांना मात्र यादव राजवटीच्या पोकळपणाची पूर्ण जाणीव होती. मुस्लिम आक्रमण हें तर निमित्त झालें. दुसऱ्या कुणीहि ती उलथून टाकली असती. महानुभावपंथाचे आद्य आचार्य गोविंद प्रभु यांचे चरित्र, तसेंच



सिद्धांतसूत्रपाठ, दृष्टांतपाठ, लीळाचरित्राचे सर्व खंड, स्मृतिस्थळ इत्यादि गद्यग्रंथ म्हणजे आद्य मराठी वाङ्मयातील अमोलिक रत्नेच होत. त्यांत मराठी गद्याचें खास सौंदर्य आहे यांत शंका नाही. याचा अर्थ असा, कीं गुंडमराऊळ, श्रीचक्रधर, या अलौकिक व्यक्तींनीं केलेल्या प्रत्यक्ष जीवनांतील व्यापक संचाराचें, त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे व चिंतनाचें जेथें जेथें चित्रण आहे तेथें मराठी मनाचा, मराठी जीवनाचा, मराठी चिंतनाचा कस व पीळ उतरलेला आहे. व्युत्पन्न पंडित असलेल्या विद्वान शिष्यांच्या ग्रंथांतून ज्या जाणिवा प्रकट होऊ शकल्या नाहीत त्या सुंदर मराठी गद्यांत प्रकट झाल्या आहेत. श्रीकृष्णवर्णनपर आख्यान काव्यें संस्कृत परंपरेंत चपखल बसून गेलीं, कारण या पंडित कवींची जाणीवच तशी होती. श्रीकृष्णभक्ति ही संप्रदायांत बद्ध झाल्यामुळें ती समाजांत संघर्ष निर्माण करणाऱ्या क्रांतिकारक मूल्याचें रूप कधीच घेऊं शकली नाही. प्रत्यक्ष जीवनांतील सर्व परखड रोकड्या अनुभवांना जागा मिळाली ती तत्कालीन महानुभावीय मराठी गद्यांत. तें गद्य प्रत्यक्ष जीवनाच्या स्पर्शानें जिवंत झालेलें आहे. त्याचें 'पोत' गोडसे म्हणतात तसें कस, सहज व अकृत्रिम आहे. गोडशांनीं यादवकालीन समाजद्वंदाचा विचार केला नाही. त्यांनीं आपलें म्हणणें सिद्ध करण्यासाठीं यादवकालीन वाङ्मयांतील विशिष्ट भागाचाच तेवढा विचार केला. जुन्या समाजाच्या गर्भावून प्रकट होणारी जाणीव त्या त्या काळांतील विवक्षित परिस्थितीप्रमाणें भिन्न व कधीकधी दुहेरी रूपें कसकशी धारण करते त्याचा प्रत्यक्ष पडताळाच घ्यावा लागतो, ही गोष्ट महत्त्वाची आहे. आणि तरीहि गोडशांनीं व्हासकालीन वाङ्मयासंबंधी जो मुद्दा मांडलेला आहे तो तत्त्वतः मान्य होण्याजोगाच असून त्या दृष्टीनें मराठी वाङ्मयाचें समीक्षण होणेंहि आवश्यक आहे.

गोडशांच्या 'पोत' या ग्रंथांतील कांहीं विधानांचा परामर्श घेत आपण येथवर आलो. त्यांनीं मांडलेली 'पोत' ही कल्पना प्रत्यक्ष कलात्मक सौंदर्याच्या दृष्टीनें कशी मूलभूत आहे हें आपण पाहिलें. पोतांतील जाणीव व माध्यमयंत्रणेच्या परस्पर संबंधांत कसकसे परिवर्तन होत

जातें, नव्या जाणिवेमुळें पोत कसदार कसें बनतें व जाणिवेच्या न्हासकालांत पोत हेंहि कसें तंत्रप्रधान होत जातें ही त्यांनीं मांडलेली ऐतिहासिक दृष्टीहि महत्वाची आहे. कलावंताची जीवनविषयक जाणीव आणि पोताची कलात्मकता यांचा अंगभूत संबंध दाखवून गोडशांनीं कलामूल्यमापनाला एक नवे परिमाण प्राप्त करून दिले असून एक नवी दृष्टि दिली आहे. त्याचप्रमाणें कलावंतालाहि कलानिर्मितीच्या दृष्टीनें एका नव्या पातळीवर जागरूक केलें आहे. अहंनिष्ठता टाळून जसजशी आत्मनिष्ठा येईल तसतशी सौंदर्यदृष्ट्या कला अस्सल बनेल असें मढेंकर म्हणतात. त्यांच्या आत्मनिष्ठेचें अधिक पृथक्करण केलें तर खरीखुरी आत्मनिष्ठा प्राप्त व्हावयास ( म्हणजेच स्वविषयक वस्तुनिष्ठा प्राप्त होण्यास ) जीवनविषयक जाणीव अधिकाधिक सखोल करावी लागेल. त्याचद्वल कलावंताला अधिक जागरूक व्हावें लागेल. मढेंकरांचा विचार कलावंत व कलाकृति या पातळीवर वावरणारा आहे, तर गोडशांचा समाज व कला या पातळीवर वावरणारा आहे. हे विचार परस्परविसंगत नसून परस्पर पूरकच आहेत हेंहि आपण पाहिलें. 'पोत' हे सौंदर्यमूल्य व पोताच्या निर्मितीमागील व्यापक सामाजिक जाणीव यांचा परस्परसंबंध गोडशांनीं उघड केला आहे. जाणीवरूपी आशय-द्रव्याचा कलात्मकद्रव्याशी असलेला संबंध बऱ्याच अंशी उघड करून दाखविण्याची बहुमोल कामगिरी गोडशांनीं बजावलेली आहे. पुरोगामी-प्रतिगामित्वाचा संबंध कलाकृतीच्या सौंदर्याशी कुठें तरी असतो असें मार्क्सवाद्यांना वारंवार वाटत आलें आहे, पण त्यांना तो संबंध नेमका स्पष्ट करतां आलेला नाही. गोडशांनीं तो संबंध दाखविला आहे व या दृष्टीने कलेच्या सामाजिक दृष्टींतून विचार करण्याच्या पद्धतींत अधिक पूर्णता आणलेली आहे व मढेंकरी विचार सूक्ष्म व कलासौंदर्यदृष्ट्या आवश्यक असूनहि जीवनसंदर्भविरहित विचार करण्याच्या आग्रहामुळें तांत्रिक बनला होता, त्याचा अपुरेपणा घालवून मराठी कलाविषयक विचाराला त्यामुळें समग्रता व संपन्नता आलेली आहे. गोडशांच्या विचारांतील अपुरेपणा त्यांच्या समाजविषयक दृष्टिकोनामुळें व जीवनप्रक्रियांच्या अपुऱ्या समजांतून निर्माण झालेला आहे असें वाटतें. समाज हा एकजिनसी न मानतां त्याचा (वर्गीय) द्वंद्वात्मक पद्धतीच्या आधारें विचार

केल्यास कलाकृतीच्या जाणिवांवर व कलावंताच्या व्यक्तित्वांतर्गत द्वंद्वावर प्रकाश पडू शकतो हे लक्षांत घेतले पाहिजे.

गोडशांच्या या ग्रंथामुळे कलेविषयींच्या समग्र विचाराला अधिक चालना मिळेल व मिळाली आहे हे या ग्रंथाचे वैशिष्ट्य. माझ्या दृष्टीने त्यांत जे दोष दिसले ते मी मांडले आहेत. त्यांतहि अपुरेपणा असणारच. एवढ्या मोलाचा ग्रंथ मढेंकरांच्या 'साहित्य आणि सौंदर्या' नंतर झालाच नाही असें माझे मत आहे.

\* \* \*

## ललितवाङ्मयातील

### सामाजिक जाणीवेचे स्वरूप

: ३

मराठी वाङ्मयातील बहुसंख्य कलाकृतींना रूढार्थाने सामाजिक ललितकृती असे संबोधिता येईल. विविध सामाजिक समस्यांवर कथा, कादंबरी, काव्य अशा स्वरूपात बरेच लेखन मराठीत झाले आहे. कलागुणांच्या दृष्टीने विचार केल्यास पुष्कळदा अशा वाङ्मयाची कलाशून्यताच नजरेत भरते. त्या मानाने व्यक्तिगत अनुभूतीचे चित्रण करणाऱ्या कलाकृती तुलनेने अधिक यशस्वी ठरलेल्या दिसतात. असे का व्हावे? सामाजिकता आणि कलात्मकता यांमध्ये अपरिहार्यपणे विरोध निर्माण व्हावा असे काही आहे की काय? की कलाकृतीच्या संदर्भात सामाजिकतेचा विचार व्हावा तसा अजून झालेला नाही व म्हणून आपली दिशाभूल होते आहे व म्हणून आपण भलत्याच कृतींना सामाजिक कृती म्हणत आहोत? या विषयाची चर्चा करताना अगोदर ललितवाङ्मयाच्या स्वरूपाची चर्चा करणे योग्य ठरेल.

### ललित वाङ्मय आणि भाषा

ललितकृती आकाराला येते ती कोणत्या तरी भाषेच्या द्वारे. शब्द हा भाषेचा मूल घटक मानायचे आपण ठरविले तर शब्दांची विभागणी आपण

दोन प्रकारात करू शकतो. काही शब्द अमूर्त कल्पना प्रकट करणारे असतात, तर काही शब्दांमध्ये संवेदना भावना स्फुरविण्याचे सामर्थ्य असते. म्हणजे काही शब्दांचा वापर केला तर आपणास एखादी कल्पना कळते, तर काही शब्दांच्या वापराद्वारे एखादा संवेदना-भावनात्मक अनुभव प्रतीत होतो. ही कल्पना वा अनुभव ज्याला ती भाषा कळते त्यालाच प्रतीत होतो; इतरांना नव्हे. इतरांच्या दृष्टीने तो शब्द म्हणजे अर्थशून्य गोंगाटच ठरणार. विविध नादांना जो अर्थ प्राप्त होतो वा संवेदना-भावना निर्मितीचे जे सामर्थ्य त्यांच्यात येते तो त्या नादांचा अंगभूत गुणधर्म नसतो, तर एखादा विवक्षित समाजच त्यांना तो अर्थ देत असतो. व्यक्तीची एखादी स्वतंत्र अशी भाषा नसते. भाषेचे कार्य निवेदन हेच असते व त्याची गरज समाजातच उत्पन्न होते. भाषा ही व्यक्तीच्या आयुष्यात तयार होत नसते, तर समाजाच्या आयुष्यात बन्यार होते. निवेदनाद्वारे जीवन-व्यवहार सुकर करणे हेच भाषेचे कार्य असते. समाज आणि निसर्गाचे जसे संबंध असतील, त्यामुळे ज्या स्वरूपाची भौतिक परिस्थिती अस्तित्वात असेल, तदनुसार जशा काही वृत्ती-प्रवृत्ती जोपासल्या गेल्या असतील आणि ज्या प्रकारच्या सुखदुःखांच्या श्रेणी समाजाच्या वाढ्याला आलेल्या असतील, त्या साऱ्यांची विशिष्ट ठेवण भाषेला प्राप्त झालेली असते. एका भाषेतील ललितकृती दुसऱ्या भाषेत आणणे म्हणूनच कठीण होत असते. आदिम अवस्थेतील समाजांचा अभ्यास केला तर त्यांच्या भाषा शब्द-संग्रहाच्या बाबतीत वेगळ्या असल्याचे दिसते. अमूर्त कल्पना व्यक्त करणारे शब्द त्या भाषांमध्ये अत्यल्प प्रमाणात दिसतात. संवेदना - भावना व्यक्त करणारे शब्द मात्र विपुल प्रमाणात आढळतात. एकाच संवेदनेच्या सूक्ष्मा-तिसूक्ष्म छटा व्यक्त करणारे वेगवेगळे शब्द या भाषांमध्ये मोठ्या प्रमाणात आढळून येतात. C. M. Bowra या अभ्यासकाने आदिम भाषांच्या बाबतीत पुढील मत प्रकट केले आहे :—

‘ On the other hand, these languages are extremely skilful at dealing with all kinds of impressions, whether

visible, or emotional or audible and have words which cover a vastly wider range than any civilized language can for such matters as colours or effects of light and shade or the movements of animal and birds and fish or the relations of bodies in space. '

[ C. M. Bowra, Primitive Song, Page 22 ]

स्वतःचे मनोगत प्रकट करण्यासाठी आदिमानव वापरीत असे ती अशा प्रकारची भाषा. ज्ञान विज्ञानातील हळूहळू झालेल्या प्रगतीमुळे व त्यामुळे वाढलेल्या सामाजिक गुंतागुंतीमुळे अमूर्त विचार वा कल्पना व्यक्त करणाऱ्या शब्दांचा भरणा वाढत गेला व त्यामुळे तो निवेदनाचा एक प्रकारच वेगळा दिसू लागला. निवेदनाच्या त्या प्रकाराशी सध्या आपणाऱ्या कर्तव्य नाही. ललित वाङ्मयाचा संबंध येतो तो शब्दांच्याद्वारे ऐकणाऱ्याच्या मनात संवेदना-भावनांचा प्रत्यक्ष अनुभवच निर्माण करून त्याद्वारे मनोगत अनुभवास अणून देऊ शकणाऱ्या निवेदनप्रकाराशी. अमूर्त कल्पनांच्या आधारे विचार प्रकट करणाऱ्या भाषेला अनुभव साक्षात उभा करणे अशक्य असते. नव्हे, ते तिचे कार्यच नसते. शब्दार्थ सामर्थ्याचे पृथक्करण न करताही, शब्दांच्या संवेदनाप्रेरक-भावप्रेरक सामर्थ्याच्या आधारे भाषेच्याद्वारे अनुभव साकार केले जातात व ऐकणाऱ्याच्या बाबतीत त्यांचे कार्य प्रत्यक्षा अनुभवाद्वारे निवेदन हे असते, एवढे मान्य व्हायला हरकत दिसत नाही. भाषा ही सामाजिक संस्था असल्यामुळे ही मनोगते वा अनुभव सामाजिकच असतात यात शंका नाही. भाषेच्याद्वारे प्रकट होऊ न शकणारी मनोगते अन्य तऱ्हेने प्रकट होत असतात, एवढे येथे सांगावेसे वाटते.

कवितेत, कादंबरीमध्ये, वा नाटकात आरंभापासून अखेरपर्यंत संवेद्य अनुभवांची मालिकाच आपल्या डोळ्यासमोर उभी राहत असते. भाषेतील शब्दांच्या व वाक्यांच्या ठायी जो एक नादगुण असतो, नादाच्या आरोहावरोहांचे जे लहान लहान बंध असतात, ते देखील मनातील स्मृतिरूप अनुभवांशी संलग्न असतात व शब्दांच्या व वाक्यांच्या उच्चारारोवर ते

जागृत होऊन त्याद्वारे साकार होणाऱ्या अनुभवांना अधिक खोल अर्थाने संवेद्य होण्यास मदतच करीत असतात. दुसरे असे की, शब्दार्थाच्या द्वारे साकार होणाऱ्या या मालिकेत अमूर्त कल्पनांना, विचारांना स्थानच नसते असे नव्हे. स्थान असते, परंतु या संवेद्य अनुभवांच्या मालिकेत ते अपरिहार्यपणे बसू शकत असले तर याचाच अर्थ असा की ललितकृतीमध्ये विचार वा अमूर्त कल्पना प्रकट करणारे शब्द आलेले दिसत असले तरी त्यांचे कार्य वैचारिक भाषेपेक्षा अगदी भिन्न असते; व तत्त्वतः असे शब्दसुद्धा, असे विचार सुद्धा संवेदना-भावना प्रेरकच असतात. संवेदना-भावनांमधून ते अपरिहार्यपणे पुढे येतात व त्यांमध्येच त्यांचे पर्यवसान होते. तेव्हा ललितकृतीमध्ये शब्दांचे कार्य संवेदना-भावनांच्या अनुभव आणून देणे हे असते व ललितकृती ही अशा संवेदना-भावनांची एक संघटनाच असते असे म्हणणे वस्तुस्थितीला धरूनच होईल यात शंका नाही.

### संघटक तत्त्व : प्रतीती

ललितकृती ही संवेदना-भावनांची संघटना आहे असे आपण म्हणतो ते कोणत्या अर्थाने? कथा, कादंबरी, नाटकादींमध्ये संवेदना-भावनांची एक मालिका असते असे आपण आधी म्हटले होते. सुटे सुटे मणी एकत्र गोवून त्यांची माळ तयार करता येऊ शकते. आरंभीचे व अखेरचे मणी काढून घेतले तरी ती माळ कायम राहू शकते. माळेतील एखाद्या भागाच्या कमजास्तपणामुळे माळेचे माळपण नष्ट होत नाही. तेव्हा संवेदना-भावनांची मालिका हे ललितकृतीचे वर्णन बरोबर वाटत नाही. ललितकृती ही एकात्म-एकजिनसी असते. तिच्यातील काही भाग काढून घेता येत नाहीत वा नवा जोडताही येत नाहीत. तसे झाले तर ती ललितकृती सदोष वा निरर्थक वाटू लागेल. ज्याला आपण ललितकृतीचे 'सौंदर्य' म्हणतो त्याचा प्रत्यय येऊ शकणार नाही. तेव्हा ललितकृती ही एकजिनसी (whole) असते व तिच्यातील घटक हे परस्परांशी अपरिहार्यपणे निगडित असावे लागतात. त्या एकजिनसी (whole) ललितकृतीमध्ये तिच्यातील संवेदना-भावनात्मक घटकांचे काही तरी कार्य (Function) असावे लागते. यथपर्यंत कोणाचा मतभेद होऊ

शकेल असे वाटत नाही परंतु प्रश्न असा की हे घटक कोणत्या तत्त्वानुसार परस्परांशी निगडित असतात ?

लयतत्त्वानुसार—असे एक उत्तर आहे.

समजा, आपण काही उत्कृष्ट कलाकृतींमधील भिन्न भिन्न रसांचे घटक घेतले व ते संवाद-विरोध या तत्त्वानुसार एकत्र केले तर ? 'एकच प्याला' मधील करुण प्रसंग, 'संशयकळोळ' मधील विनोदी प्रसंग असे एकत्र केले तर ? ते चालणार नाही. अस्सल भावार्थाच्या घटकांची संवाद-विरोधानुसार रचना झाली तरी कलाकृती म्हणून, आपणास त्याचा आस्वाद घेता येणार नाही. तशा प्रकारच्या कलाकृतीची आपण कल्पनाच करू शकत नाही.

समजा, एक War and Peace सारखी मोठी ललितकृती आहे. तिच्यातील करुण, वीर, रौद्र किंवा भयानक रसात्मक जे प्रसंग असतील त्यांची फिरवाफिरव करून संवाद-विरोध तत्त्वानुसार आपण त्यांची पुन्हा रचना केली तर चालेल काय ? तसेही चालणार नाही. त्या ललितकृतीतील घटक लयतत्त्वानुसार एकत्र आलेले असले तरी त्यामुळे 'सौंदर्य' निर्माण होताना दिसत नाही. तेव्हा चित्रशिल्पादि कलांप्रमाणे केवळ लयतत्त्व हे संवेदना-भावनांना एकत्र आणू शकत नाही असे दिसते. लयतत्त्व असले तरी तेवढ्यामुळेच संवेदना-भावनांचे घटक परस्परांशी अपरिहार्यपणे निगडित होताना दिसत नाहीत व म्हणून कलाकृतीही निर्माण होत नाही. तेव्हा ललितकृतीमध्ये एकजिनसीपणा (wholeness) निर्माण करणारे तत्त्व लयतत्त्व असू शकत नाही हे तर स्पष्टच आहे.

आता जे संवेदना-भावनांचे घटक असतात ते अर्थपूर्ण असतात हे उघडच आहे. 'अर्थपूर्ण' म्हणजे काय हा प्रश्न वेगळा. परंतु ते अर्थपूर्ण असतात हे तर मान्यच आहे. अर्थगर्भ संवेदना-भावनांची संगती एकाच गोष्टीने लागू शकते. ती म्हणजे तद्गर्भित अर्थांना स्वतःत सामावून घेणाऱ्या एका व्यापक अर्थाने. या अर्थांमुळेच संवेदनाभावनांचे सर्व घटक परस्परांशी एकजीवपणे निगडित झालेले असतात. एकजिनसी ललितकृतीच्या संदर्भात



त्या घटकांना विवक्षित कार्य प्राप्त होते; व ललितकृती व तिचे घटक यांमध्ये अवयव-अवयवीसंबंध निर्माण होतो. भाषेच्या साधनाने अर्थगर्भ संवेदना भावनांच्या द्वारे ह्या अर्थाचेच निवेदन (Communication) करण्यासाठी कलावंत धडपडत असतो. ललितकृतीचा हा अर्थ कोठल्याही एका घटकात नसतो. त्या विवक्षित संघटनेमुळेच तो साकार होतो व प्रतीत होतो. लयतत्त्व हे घटकावयवांमध्ये अपरिहार्य संदर्भ निर्माण करू शकत नाही; कलाकृतीला एकजिनसीपणा देऊ शकत नाही. ते सामर्थ्य या अर्थालाच असते. तेव्हा ललितकृतीचे संघटक तत्त्व हा 'अर्थ'च होय. तो रसिकाला 'प्रतीत' व्हावा लागतो. कलावंताला हा अर्थच 'प्रतीत' होत असतो व त्याच्या निवेदनासाठीच तो धडपडत असतो. असे असल्यामुळे या संघटन तत्त्वाला 'प्रतीती' असे नाव देऊ या. भाषेचे स्वरूप सामाजिक असल्यामुळे ही 'प्रतीती' सामाजिकच असू शकते हे स्पष्ट आहे.

### प्रतीतीचे स्वरूप : १

प्रतीतीच्या स्वरूपाचा थोडा विचार करणे आवश्यक आहे असे वाटते. जिचे निवेदन करण्यासाठी कलावंत धडपडत असतो ती 'प्रतीती' कलावंताच्या जागरूक मनाची प्रतीती असते की त्याच्या नकळत ती प्रकट होत असते? याबाबत मानसशास्त्रज्ञांच्या मताचा थोडा विचार केला पाहिजे.

हर्बर्ट रीड याने मानसशास्त्रज्ञ व कलास्वरूपशास्त्रज्ञ यांच्या कार्यामधील महत्त्वाचा फरक नीट उलगडून सांगितेलला आहे. मानसशास्त्रज्ञाचा प्रवास हा कलानिर्मितीपासून तिच्या निर्मितीमागील मनोव्यापारांपर्यंत होत असतो. मानसशास्त्रज्ञाला कलाकृतीची शास्त्रदृष्ट्या किंमत वाटते ती तिच्यामागील मनोव्यापारांमुळे. कलाकृतीच्या सौंदर्याचा प्रश्न त्याच्यासमोर नसतो. यशस्वी कलाकृतीप्रमाणेच अपेशी कलाकृती ही सुद्धा अभ्यासविषयाच्या दृष्टीने त्याला महत्त्वाची वाटते. मात्र कलास्वरूप-शास्त्रज्ञ मनोव्यापारांचा विचार करतो तो कलाकृतीकडे परत येण्यासाठी. कलेचे 'सौंदर्य' हा त्याच्या-समोरील मुख्य प्रश्न असतो.

मानसशास्त्रज्ञांनी कलेचे मानसशास्त्र शोधायचा पुष्कळ प्रयत्न केला आहे. परंतु त्यांना त्यात यश आल्याचे दिसत नाही. तरीही फ्राइड-युंग वगैरेंनी काही मते मांडलेली दिसतात. फ्राइडच्या व युंगच्या मतांना थोडीवहुत मान्यताही मिळाल्याचे दिसते.

फ्राइडच्या मते कलाकृतीत प्रकट होतो तो सुप्त मनाचा स्वप्नसदृश प्रतीकात्म मनोव्यापार. जागृत मनाने समाज व संस्कृतीमुळे नाकारलेल्या व दडपून टाकलेल्या सुप्तगुप्त इच्छा आकांक्षा कलाकृतीमध्ये प्रतीकरूपाने प्रकट होत असतात. न्यूरोटिक व्यक्ती व कलावंत यांमध्ये, फ्राइडच्या मते, फारसा भेद नसतो. फरक एवढाच की यथार्थापासून पळून जाणे व स्वतःच्याच गूढ मनांत बंदिस्त होणे या क्रिया न्यूरोटिक माणसाच्या बाबतीत अटळ असतात. कलावंत मात्र आपल्या कुंठित भावनांना कलारूप देऊ शकतो व त्यामुळे त्याला मनोविकृतीपासून मोकळे होता येते. फ्राइड लिहितो :—

‘ It is the individual who is displeased with reality is in possession of that artistic talent which is still a psychological riddle... He can transform his fancies into artistic creations. So he escapes the fate of a neurosis and wins back his connection with reality by the roundabout way. ’—[John Rickman, A general selection from works of Sigmund Freud, Hogarth Press, P. 37]

याचा अर्थ असा दिसतो की फ्राइडच्या मते, कलाकृतीत प्रकट होते ते कलावंताचे सुप्त मन आणि तेही जागृत मनाच्या कुठल्याही मध्यस्थीशिवाय. कारण, जागृत मनाने ढवळाढवळ केल्यास सुप्त मनाचा खराखुरा आविष्कार अशक्य होणार व कलावंतही मग न्यूरोटिक राहणार. स्वप्नसृष्टीतील स्वैर संगतिरहित दृश्यमाला व कलाकृतीमधील प्रतिमासृष्टी यांमध्ये फ्राइडने भेद केलेला दिसत नाही. स्वप्नसृष्टीतील प्रतिमांमध्ये संगती असते ती सुप्त मनाची

तशीच ती ललितकृतीतील प्रतिमासृष्टीच्याही बुडाशी असते असे फ्राइडच्या मताधारे म्हणावे लागते. परंतु, ललितकृतीतील प्रतिमांची संगती-अगदी विसंगत प्रतिमांची संगती-लागू शकते असा आपला सर्वसामान्य अनुभव आहे.

युंगच्या मते कलावंताचे मन म्हणजे केवळ एक माध्यम असते व त्याद्वारे प्रकट होतात ते प्रतीकात्म स्वरूपाचे अतिप्राचीन आदिअनुभवांचे प्रबळ भावनात्मक आवेग. युंगच्या मते हे अतिप्राचीन आदिअनुभव प्रत्येक व्यक्तीच्या मेंदूमध्ये विशिष्ट जागी आलेख रूपाने अस्तित्वात असतात. कलावंताचे मन म्हणजे या Archetypes मधील अर्थपूर्ण दुर्दम्य भावनात्मक आवेग प्रकट करण्याचे अत्यंत संवेदनशील असे माध्यम. मानव आणि निसर्ग यांमध्ये जवळ-जवळ अभेद असताना निर्माण झालेले हे Archetypes मानवाने दडपून टाकलेल्या अशा निसर्गाच्या दुर्दम्य प्रेरणांच प्रकट करणारे असतात. हर्वर्ट रीडने युंगचे मत त्याच्याच शब्दात पुढीलप्रमाणे दिले आहे :

‘ It is ‘ force of nature that effects its purpose, either with tyrannical might or with that subtle cunning which nature brings to the achievement of her end, quite regardless of the weal or woe of the man who is the vehicle of the creative force. ’

[Herbert Read : The Forms of Things Unknown P. 53]

ललितवाङ्मयातील प्रतिमासृष्टी ही जागृत मनाला अज्ञात अशा गूढ मनोभावना प्रकट करणारी असते असे या दोन्ही मानसशास्त्रज्ञांचे मत दिसते. फ्राइडच्या मते प्रकट होते ते सुप्त व्यक्तिमन तर युंगच्या मते प्रकट होते ते अतिप्राचीन व सहज प्रेरणांच्या पातळीवरील दुर्दम्य वृत्तीप्रवृत्तींना प्रतीकात्म भाषेत प्रकट करणारे सर्वव्यापी मन. (Universal mind)

परंतु याच मानसशास्त्रज्ञांनी कलाकृतींचा त्यांच्या स्वतःच्या मनावर जो परिणाम झाला त्याचे वर्णन करताना मात्र आपली भूमिका बाजूला सारली

आहे असे दिसते. मायकेलेंजेलोच्या 'मोझेस'कडे पाहून काय वाटले त्याचे वर्णन फ्राइडने पुढीलप्रमाणे केले आहे :—

'In my opinion it can only be the artist's intention..... that grips us so powerfully. I realize that it cannot be merely a matter of intellectual comprehension, what he aims at is to awaken in us the same emotional attitude, the same mental constellation as that which in him produced the impetus to create. [Herbert Read : The Forms of Things Unknown, p. 84 ]

कलावंत हा स्वतःच्या अनुभवाशी प्रामाणिक राहू इच्छितो व ज्या वृत्तीमधून त्याला अनुभवांच्या श्रेणी प्रतीत झाल्या ती वृत्ती व ते अनुभव कलाकृतीद्वारे रसिकांनाही प्रतीत व्हावेत हा आता त्याचा हेतू असतो, असे फ्राइडचे येथे मत दिसते. स्वतःच्या कलात्मक हेतूंबद्दल वा अनुभवांबद्दल कलावंत जागरूक असतो हे मत फ्राइडला मान्य आहे असे म्हणावे लागते. म्हणजेच कलानिर्मितीच्या वेळी स्वतःच्या 'प्रतीती'बद्दल कलावंत वस्तुनिष्ठ असतो, या मताला फ्राइडची येथे संमती आहे असे म्हणायला हरकत नाही.

युंगने तर कलाकृतींचे दोन वर्गांचे केले आहेत. जागृत मनाने निर्मिलेल्या कलाकृती व गूढ मनाने निर्मिलेल्या कलाकृती. जागृत मनाने निर्मिलेल्या कलाकृतीच फक्त कलात्मक आनंद देऊ शकतात असेही त्याचे एक मत असल्याचे रीड नमूद करतो. तेव्हा कलावंत हा जागृत मनाने कलानिर्मिती करतो हे मत युंगलाही मान्य आहे असे म्हणावे लागेल.

संज्ञाप्रवाहात्मक अतिवास्तववादी कलाकृतींमध्ये देखील कलावंतांच्या जागरूक मनाचाच व्यापार असतो काय ? अतिवास्तववादाचा पुरस्कर्ता आंद्रे ब्रेतां आपल्या १९२४ च्या मेनिफेस्टोत म्हणतो :—

‘ I believe in the future transmutation of these seemingly contradictory states, dream and reality, into a sort of absolute reality, a super-reality so to speak. ’

[Herbert Read : Art and Society. PP 120, 121]

आणि दुसऱ्या मेनिफेस्टोत पुढील जीवनदृष्टी मांडलेली आढळते :-

‘ We have attempted to present interior reality and exterior reality, being in the present form of society in contradiction ( and in this contradiction we see the very cause of human unhappiness). We have assigned to ourselves the task of confronting these two realities with one another on every possible occasion. ’

[Herbert Read : Ibid, p. 122]

अतिवास्तववादाच्या कलाविषयक आंदोलनामागे एक जागरूक जीवनदृष्टी दिसते. तेव्हा अतिवास्तववादी कलाकृतींची बाह्यतः संगतिरहित वाटणारी स्वप्नसदृश प्रतिमासृष्टी एका विशिष्ट हेतूने विशिष्ट प्रतीतीच्या आधारेच संघटित झालेली असते असे म्हणायला हरकत नाही. ‘ युलिसिस ’ मधील संज्ञाप्रवाहाचा जॉयसने तंत्र म्हणूनच उपयोग करून घेतला आहे असे म्हटले जातेच.

थोडक्यात असे म्हणता येईल की संवेदना-भावनांची रचना-(संवेद्य भावानुभवांची रचना) ही नैणिवेच्या कायद्याने होत नसून जागृत मनाद्वारेच होत असते. कलाकृतीतील संवेद्य प्रतिमा व भावानुभव हे नकळत म्हणजे सुप्त मनाद्वारे प्राप्त होत असले तरी त्यांची संघटना करण्याचे कार्य जागृत मनानेच केलेले असते. कलाकृतीच्या एकात्म पिंडाचे घटक बनताना ते जागृत मनाच्या प्रकाशात प्रकट होत असतात व म्हणूनच त्यांची निवड व व्यवस्था करणे जागृत मनाला शक्य होत असते.

सुसान लॅंगरनेही असेच मत मांडलेले दिसते :—

‘Literary composition, however ‘inspired’, requires invention, judgment, often trial and rejection and long contemplation.’

[Susan Langer : Feeling and Form, P. 245]

तेव्हा ललितकृतीतील संघटक तत्त्व जे ‘प्रतीती’ ते कलावंतांच्या सुजाण मनातून तर उद्भवलेले असतेच, परंतु कलाकृतीचे अवयवरूप घटक हे सुजाण पातळीवर येऊन संघटित होत असतात असे म्हणणे वस्तुस्थितीला धरूनच होईल यात शंका नाही. ‘मुळात कलागुणच केवळ बौद्धिक प्रक्रियेतून निर्माण होतील’—असे मी म्हणू इच्छीत नाही हे कृपया येथे लक्ष्यात घ्यावे. कलाकृतीची संघटना न कळत होत नसते तर कलावंत आपली ‘प्रतीती’ प्रकट करण्यासाठी बव्हंशीं जागृत मनोने ती संघटना करीत असतो असे मला म्हणावयाचे आहे.

### प्रतीतीचे स्वरूप : २

कलावंताची ‘प्रतीती’ ही त्यांच्या जागृत मनाची प्रतीती असते हे जसे खरे त्याप्रमाणे ती म्हणजे कलावंताला गवसलेली एखाद्या विवक्षित जीवनांगाची संगती असते हेही खरे. जाणीवेच्या संदर्भात या प्रश्नाची चर्चा पुढे यावयाची आहे. तूर्त या मुद्याचा थोडा अधिक विचार करणे आवश्यक आहे असे वाटते.

घटकावयवरूप असलेल्या संवेदना—भावनात्मक अनुभवांच्या स्वरूपात परस्पर विभिन्नत्व असते, वैविध्य व वैचित्र्य असते असे दिसते. War and Peace सारख्या महाकादंबरीत हे वैचित्र्य, ही विविधता व परस्पर विभिन्नत्व फार मोठ्या प्रमाणावर व एका मोठ्या कालपटावर मांडलेले असे दिसते; तर एखाद्या चार ओळींच्या कवितेत ते अत्यल्प व एखाद्या सूक्ष्म लंकेरीताल लहानशा आंदोलनासारखे असू शकते. परंतु या विभिन्न अनुभवांमध्ये

व त्यांमधील प्रखर वा सूक्ष्म ताणांमध्ये प्रतीतीचे एकच एक प्राणतत्त्व वाहत असते. नव्हे, या प्रतीतीच्या विवक्षित स्वरूपामुळेच घटकावयवांमधील ताण जिवंत व चैतन्यशाली वाटत असतात. चार ओळीच्या कवितेतील सूक्ष्म छटांमध्ये विवक्षित पातळीवरील प्रतीतीची सूक्ष्म लंकेर असते व तिच्यामुळेच त्या कवितेच्या घटकावयवांमध्ये सूक्ष्म चैतन्य खेळत असते. या प्रतीतीमुळेच ललितकृतीतील घटकावयवांमधील ताणांमध्ये सजीव (organic) संबंध निर्माण झालेला दिसतो व ते ताण आपोआपच परस्परांमध्ये तोळून धरले जातात व अधिक अर्थपूर्ण बनतात. जेथे खरीखुरी 'प्रतीती' नसते तेथे कलाकृतीमधील घटकावयवांमध्ये खराखुरा जीवंत संबंध, खराखुरा जीवंत ताणही निर्माण होऊ शकत नाही. ललित कृतीतील अंतर्गत ताणाला जीवंतपणा व 'तोल' देणारी ही कलावंताची 'प्रतीती' असते. अशा प्रतीतीच्या अभावी निर्मितीची प्रक्रिया बौद्धिक होईल. अशा परिस्थितीत कलाकृतीचे घटकावयवही कलावंताच्या सुप्त मनातून आपोआप जाणिवेच्या पातळीवर उचलले न जाता ते कृत्रिम तऱ्हेने प्राप्त केले जातात. त्यांची रचनाही अमूर्त कल्पनेभोवती केली जाईल व सर्व रचनाबंधच कृत्रिम बनेल.

ललितकृतीतील हे नाण प्रतीतीमुळे जिवंतपणे तोळून धरले जातात, कारण कलावंताला प्रत्यक्ष जीवनात जी प्रतीती येते ती अशाच प्रकारे. कलावंताला जे विविध अनुभव येतात ते अर्थपूर्ण असतात. अशा विविध अनुभवार्थांमधून त्याला एकार्थ 'प्रतीती' होतो. विविध अनुभवांचा तो तार्किक पद्धतीने निष्कर्ष काढीत नसतो. तसे असते तर ती बौद्धिक प्रक्रिया झाली असती, व त्या निष्कर्षाला 'प्रतीती' हे नांव देता आले नसते. ही 'प्रतीती' त्याला गवसते ती प्रत्यक्ष अनुभवासारखी, साक्षात्कारासारखी—इंग्रजीत ज्याला आपण perception म्हणतो तशी. ही 'प्रतीती' प्रकट करण्यासाठीच तो शब्दांच्या साधनाद्वारे कल्पित संवेद्य अनुभवांची संघटना निर्माण करतो व तिच्या द्वारे साकार प्रतीतीचा रसिकाला प्रत्यय आणून देतो.

कलावंताची ही प्रतीती द्वंद्वशील घटकावयवांच्याद्वारे साकार होत असते. बाह्य रूपाच्या (Aesthetic Surface) दृष्टीने विचार केला तर तिचे संवाद-विरोधाच्या (लयतत्त्वाच्या) भाषेत आपणास वर्णन करता येईल. 'प्रतीती' आणि लयतत्त्व हे एकाच एकाजिनसी कलाकृतीचे दोन ध्रुव आहेत असेही कदाचित् म्हणता येईल. परंतु तो प्रश्न सध्या आपणासमोर नाही. ललितकृतीतील सामाजिक जाणीवेचा आपण विचार करीत आहोत.

कलाकृतीगत 'प्रतीती' ही कोणत्याही एका घटकावयवामध्ये नसते. ती संपूर्ण कलाकृतीला व्यापून असते. संवेद्य अनुभवाचा घटक स्वतंत्रपणे घेतला तरी अर्थपूर्ण राहिल; परंतु एकजिनसी (Whole) वस्तुमध्ये असलेले त्याचे कार्य (function) नाहीसे झाल्यामुळे तेवढा मर्मार्थ (significance) त्यातून वजा होऊन जाईल. तेव्हा संपूर्ण ललितकृती ही प्रतीतीच्या प्रभेने व्यापलेली असते. म्हणूनच रसिकाला अनुभवायला मिळते ती संपूर्ण कलाकृती-म्हणजेच साकार 'प्रतीती.'

### प्रतीतीचे स्वरूप : ३

विवक्षित ललितकृतीतील 'प्रतीती' ही विवक्षित (particular) असते म्हणून मौलिक असते. कलाकृतीची मौलिकता तिच्याद्वारे अनुभवायला येणारी 'प्रतीती' कितपत स्वतंत्र आहे यावर अवलंबून असते. एका ललितकृतीतील 'प्रतीती' ही नेमकी दुसऱ्या ललितकृतीतील 'प्रतीती'-सारखी असू शकत नाही. या अर्थाने प्रत्येक ललितकृती ही अनन्यसाधारण असते.

असे असूनही एखाद्या कलावंताच्या सर्वच कलाकृती एकत्र केल्या तर त्यांमागील एका स्वतंत्र जीवनविषयक जाणीवेचा प्रत्यय आल्याशिवाय राहत नाही. [एकाच कलावंतात पुष्कळदा परस्पर विसंगत जाणीवा दिसू शकतात हे खरे आहे, परंतु हा मुद्दा सध्या बाजूला ठेवू.] हरिभाऊंच्या सामाजिक कादंबऱ्या एकत्र केल्या तर त्यांमागे एकच एक जीवनविषयक जाणीव असल्याचे दिसून येईल. मठेकरांच्या प्रत्येक कवितेमागे स्वतंत्र



‘प्रतीती’ असली तरी त्यांच्या एकंदर काव्यामागे त्यांची स्वतंत्र अशी दृष्टी जाणीव, प्रकट झाल्याशिवाय राहत नाही. कलावंत जेवढा मोठा तितकीच त्याची ही जाणीव सुस्पष्ट व म्हणून ‘प्रतीती’ रेखीव असल्याचे दिसून येईल.

कलावंताची ही ‘जाणीव’ कोणती ते त्याच्या विवक्षित कलाकृतीतील विवक्षित प्रतीतीवरूनच आपणास कळू शकते; कारण, ‘प्रतीती’ मध्येच ती गर्भित असते. कलाकृतिगत प्रतीतीच्या समकालच तद्गर्भित जाणीवेचा प्रत्यय आपणास आपोआपच येत असतो. कलाकृतिगत जाणीवेतूनच कलावंताला वैविध्यातून एकार्थपर व एका अनुभवामधून विविधार्थपर प्रतीती येत असते. यावरून ही जाणीव अमूर्त किंवा Conceptual नसते हे स्पष्टच दिसून येईल. कलावंताचे विविध विषयांचे ज्ञान, व्याने केलेले जीवनविषयक चिंतन यांचा उपयोग त्याची ‘जाणीव’ घडविण्यात होईल ही गोष्ट निःसंशय खरी. परंतु त्याची ‘जाणीव’ म्हणजे त्याची बौद्धिक जीवनदृष्टी नव्हे. ‘जाणीव’ आणि बौद्धिक जीवन दृष्टी, या दोन गोष्टी एक नव्हत. बौद्धिक जीवन-दृष्टीतून त्याची ‘जाणीव’ घडविली जाऊ शकेल. परंतु ती तशी घडविली जाईलच असा नियम नव्हे. पुष्कळदा असे दिसते की लेखकाची वैचारिक भूमिका व त्याच्या कलाकर्तामधून प्रकट होणारी ‘जाणीव’ या परस्पर-विरोधी असतात. याचे एक ठळक उदाहरण फ्रेंच कादंबरीकार बेल्झाक याचे देता येईल. कारण, अशा लेखकाचे व्यक्तित्व त्याच्या बौद्धिक विचारांनी घडविले गेलेले नसते. वैराग्याचे तत्त्वज्ञान सांगत स्त्री देहाची कामुक वर्णने करणारे कवी जुन्या मराठी वाङ्मयाच्या अभ्यासकास परिचित आहेतच. वैचारिक दृष्टी व प्रवृत्तिगत दृष्टी यांमधील हा भेद असतो. व्यक्तिमात्राच्या ठायी ब्राह्म सृष्टीशी विशिष्ट प्रकारे प्रतिक्रिया करणारी व तदनुसार प्राप्त होणाऱ्या अनुभवांची विशिष्ट प्रकारे कमीजास्त व्यवस्थिती करणारी एक वृत्तिव्यवस्था असते. तिलाच जाणीव म्हणता येईल. ही ‘जाणीव’ कलावंताच्या स्वभावातच मुरलेली असते. या ‘जाणीवे’चे तार्किक भाषेत वर्णन केले तर कलावंताचा दृष्टीकोण असे तिचे वर्णन अवश्य करता

येईल. परंतु याच्या उलट कलावंतांच्या बौद्धिक दृष्टीकोणाला त्याची 'जाणीव' असे मात्र म्हणता येणार नाही. बालकवींच्या काव्यामागील जाणीव लक्ष्यात घेतली तर तीमधून स्वच्छंदतावादी दृष्टीकोणाची मांडणी करता येईल. परंतु 'वी' कवींचा स्वच्छंदतावादी दृष्टीकोण लक्ष्यात घेतला तरी त्यांच्या काव्यामागे तशी 'जाणीव' आहे असे मात्र म्हणता येणार नाही.

तेव्हां कलाकृतीच्या संदर्भात आपला संबंध येतो तो ललितकृतीमधील प्रतीतीमध्ये गर्भित असलेल्या जाणीवेशी. जाणीवेचे स्वरूप सर्वसामान्य असते व प्रतीतीचे स्वरूप विशिष्ट असते. कलावंतांची अमुक प्रकारची 'जाणीव' असते म्हणून अमुक स्वरूपाची त्यांची 'प्रतीती' असते. बालकवींच्या किंवा मढेंकरांच्या प्रत्येक कवितेगणिक भिन्न प्रतीती आहे परंतु त्यांच्या काव्यामागील 'जाणीव' एकच आहे. ललितकृतीमध्ये 'प्रतीती'त जाणीव गर्भित असते म्हणजे सर्वसामान्य आणि विशिष्ट यांचे अद्वैत साधलेले असते.

कलाकृतिगत जाणीवेच्या विचाराकडे वळावयास आता हरकत नाही, आतापर्यंत आम्हाला हाती खालील निष्कर्ष आलेले आहेत :-

(१) 'प्रतीती' ही कलावंतांच्या जागृत (conscious) मनाला गवसलेली असते.

(२) वैविध्यातून एकात्मतेच्या, विसंगतीमधून संगतीच्या स्वरूपात ती त्याच्या प्रत्ययाला येते.

(३) ती अमूर्त कल्पनेप्रमाणे तर्कबुद्धीला गवसत नसून कलावंतांच्या व्यक्तित्वाला एकदम 'प्रतीत' होते. व ती-

(४) कलाकृतीतील विविध द्वंद्वशील घटकावयवांना एकार्थाने तोळून देणारी, त्यांचा परस्परांमधील ताण अटळ व सजीव (organic) करणारी अशी असते. आणि-

(५) प्रतीतीमध्ये जाणीव गर्भित असते. सर्वसामान्य व विशिष्टाचे तेथे अद्वैत झालेले असते. म्हणून प्रतीतीबरोबरच 'जाणीव' हा प्रत्यक्ष प्रत्ययाचा विषय असतो.

### 'जाणीव' - व्यक्ति आणि समाज

'जाणिवे'चे स्वरूप शोधताना आपणास प्रथम व्यक्ति-समाज संबंधाचा विचार केला पाहिजे.

आता कोण एके दिवशी काही व्यक्तींनी एकत्र जमून समाज निर्माण करावयाचे ठरविले व तेव्हापासून समाज निर्माण झाला अशातला भाग नाही. मानवजातीचा इतिहास म्हणजे मानवी समाजाचाच इतिहास होय. ज्या मर्कट योनीमधून मानवजातीची उत्क्रांती झाली आहे ( व ज्यांची शरीररचना व मेंदूची रचना मानवसदृशच आहे) तीमध्ये देखील समाजसंबंधाचीच बीजे आपणास आढळतात.

'The behaviour of sub human primates represents pre-human social level which, though without Culture itself, seems to have Contained seeds that grow into culture of primitive man.'

[S. Zukerman : The Social Life of the Monkeys and Apes ]

कोहलरच्या mentality of apes या ग्रंथावरून देखील हाच निष्कर्ष निघतो. माकडांचा समाज व गुहावासी मानवी समाज यांमध्ये प्रगतीच्या दृष्टीने फार मोठे अंतर पडलेले दिसते. आदिम अवस्थेमधील समाज तुलनेने किती तरी पुढे गेलेला दिसतो; व समाजसंबंध दृढ झालेले आढळतात. आदि मानव हा संस्कृतिनिर्माता झालेला आढळतो. तसे माकडांच्या समाजावद्दल म्हणता येत नाही. तेव्हा अगदी आदिम अवस्थेपासून आजपर्यंत व्यक्ती ही समाजातच जन्म घेत आलेली आहे. कोहलरने केलेल्या प्रयोगात असे दिसून आले आहे की चिंपाझीला कळपात्राहेर वाढविल्यास त्याला

कोणतेही गुण प्रकट करता येत नाहीत. कळपातील चिपाझीलाच फक्त आपले विशेष गुण प्रकट करता येतात. मानवी व्यक्तींबद्दल तर ही गोष्ट सर्वांशाने खरी आहे. चुकून समाजाबाहेर वाढलेली मानवी व्यक्ती व्यक्तित्वरहित असते व पशूच्या पातळीवरच फक्त राहू शकते.

तेव्हा समाज म्हणजे व्यक्तींचा समूह व व्यक्तींची गोळाबेरीज नव्हे. समाजाला स्वतंत्र असे व्यक्तिनिरपेक्ष अस्तित्व आहे व त्याची स्वतंत्र अशी अंतर्गत रचना ही (Structure) आहे. समाजाची ही अंतर्गत रचना, हे व्यक्तिनिरपेक्ष संबंध विवक्षित आर्थिक संबंधांमधूनच निर्माण झालेले असतात. स्वरक्षणाच्या व उदरपोषणाच्या नैसर्गिक साधनाना (उदा. लांब नखे, मजबूत दाढा, शिंगे इ.) आचवलेला मानव ही कार्ये परस्पर सहकार्याने समाज दृढ करूनच पार पाडीत आलेला आहे. स्ववंशाचे संरक्षण व संवर्धन त्याला याच एका मार्गाने (म्हणजे आर्थिक संबंधांनी परस्पर निगडित होऊन) करता येणे शक्य होते. मानवी समाजाची रचना उत्पादनाच्या विशिष्ट अवस्थेनुसार अटळपणे निर्माण झालेल्या आर्थिक संबंधांची रचना असते. त्या संबंधांच्या अभावी मानवी समाजाचे अस्तित्वच अशक्य झाले असते. आर्थिक संबंधांच्या पायावरच समाज उभा असतो ही गोष्ट अगदी स्पष्ट आहे.

आदिसमाज हा वर्गविरहित समाज होता. भटक्या जमातींचा समाज होता. शिकार करणे व कंदमुळे गोळा करणे हेच त्याचे काम होते. मानवी इतिहासाचा ९८ टक्के काळ याच सामाजिक अवस्थेने व्यापलेला दिसतो. या अवस्थेमध्ये व्यक्तिजाणाव व समाजजाणीव असा भेद दिसत नाही. समूहजाणीवच काय ती महत्त्वाची आहे. माणूस निसर्गाच्या अगदी जवळ आहे. अगदी प्रारंभिक अवस्थेत तर माणूसपणाचा वेगळेपणा त्याला महत्त्वाचा वाटतो असेही दिसत नाही. तो पशूचे मुखवटे व शेंपूट लावून नृत्य करतो. तेथे रसिक नाहीत की कलावंत नाहीत. फक्त कला आहे. नृत्य व नाट्य आहे. मंत्रकाव्य आहे. कला आणि शास्त्र असा भेदही येथे दिसत नाही. जी कला आहे तीच निसर्गाला स्वतःच्या इच्छेनुसार वाकविण्याचे

शास्त्रही आहे. काव्य आहे परंतु पाऊस पाडण्याचे किंवा अन्य इच्छित वस्तू प्राप्त करण्याचे ते साधन आहे. नृत्य, नाट्य, काव्य हेच धार्मिक विधीही आहेत. धर्म, शास्त्र, कला असा फरक येथे नाही. हे सर्व फरक, म्हणून या कल्पना, नंतरच्या आहेत, समाज अनेकावयवी झाल्यानंतरच्या आहेत. प्राथमिक समाज एकपेशीय ऍमीबासारखा आहे. ऍमीबा दुभंगून ज्याप्रमाणे दुसरा स्वयंपूर्ण ऍमीबा तयार होतो व अशी प्रक्रिया सतत चालू राहते, तशीच प्राथमिक समाजाची स्थिती आहे. एका आदिसमाजातून दुसरा आदिसमाज तयार होतो व तोही निरवयव स्वरूपाचा अंतर्गत भेद-रहित, वर्गभेदरहित असतो. स्त्री-पुरुष सर्वांना एकाच संघर्षात गुंतून राहावे लागत असल्यामुळे त्या बाबतीतही श्रेष्ठ कनिष्ठ भेद फारसा नसतो. हा आदिसमाज आर्थिक समतेवर आधारलेला असल्यामुळे वर्गीय समाजातील दोषांपासून मुक्त असतो. पुढील काळात या सामाजिक अवस्थेची स्मृती सुवर्णयुग म्हणून अद्भुतरम्य स्वरूपात वाङ्मयात वारंवार प्रकट होते. डॉ. डी. डी. कोसांबी यांनी या गोष्टीचा उल्लेख बौद्ध वाङ्मयांच्या संदर्भात केलेला दिसतो.

‘The memory of a classless, undifferentiated society remained as the legend of a golden age when the good earth spontaneously produced ample food without labour because men had neither property nor greed.’

[D. D. Kosambi : An Introduction to the Study of Indian History : P. 162 ]

गौतम बुद्धाच्या काळातील समाज या अवस्थेपासून फार दूर गेला होता असे नव्हे. ‘महावस्तु अवदान’ या प्राचीन ग्रंथात ‘राजा’ ही संस्था कशी निर्माण झाली त्याची माहिती आहे. श्री. एच्. पी. शास्त्री यांनी सारांशरूपाने आपल्या ‘बुद्धधर्म’ या ग्रंथात ती दिली आहे. तिचा सारांश वाचल्यास आपणास आदिमानवाच्या अवस्थेचे वर्गयुक्त सामाजिक अवस्थेतकडे रूपांतर झाले त्याचे स्थूल चित्र दिसते. खालील उतारा [अर्थव्यवस्थेच्या परिवर्तना-

बरोबर धर्म, नीती इ. क्षेत्रातील विचारांमध्ये कसे परिवर्तन घडून येते व वर्गीय समाजातून कोणत्या आधिपत्याचा उद्भवू शकतात याचे चित्र उभे करणारा असल्यामुळे ] प्रदीर्घ असूनही पुढे देत आहे:-

‘ In the beginning people used to feed on love and live in abodes which was bliss. Feeding on food which was love and living in abodes which were bliss, they lived thus. And whatever they did was DHAMMA. Then emerged among them the distinction of VARNA (colour) : some had good varna, some bad. Vanity was thus born and with its birth died DHAMMA. And with it dried up love and honey on which they were so long feeding. They went on in search of new sources of food. They discovered the mushrooms and after that the herbs. Then they discovered sali-dhana (A kind of rice grain). Nobody had any idea of hoarding. But the idea of hoarding the grain gradually grew in their minds. And the greed for hoarding went on increasing. Along with it dawned the consciousness of the difference between the sexes. To begin with, the idea of pairing was to them a gross violation of morality. Eventually, however, the custom of pairing was stabilised and accepted. And domestic affairs became the concern of the women.

The greed for hoarding went on swelling. They started to cultivate the land which ultimately made the collective ownership of it no longer possible. Land was distributed among the individuals for individual cultivation.

Boundaries were determined for the cultivable land of each. It was decided that nobody should infringe upon the other's plot. The arrangement worked for some time.

Later, new complications started to develop. Some one thought 'Well, this is my land and this much is the quantity of harvest that I reap. But supposing there was a bad crop? So he resolved : 'Whether this be allowed or not does not matter, I will pounce upon some one else's field and get the grain. He stole and was caught by a third person. The third person gave him a beating and called him a thief. He, the thief, cried, 'Look brothers, I am being beaten. Look brothers, I am being beaten. This is injustice. This is injustice.'

And thus began theft, untruth and punishment. Then everybody assembled together and resolved : Come, let us elect somebody from amongst ourselves to look after the border of each one's field. He will be strong and intelligent and fair to all. By way of his remuneration, each of us shall pay him a part of our produce. He will punish the criminal and protect the righteous and look after the border of each.'

Thus they elected one among themselves. On the consent of all he became a Raja. That is why Raja is called MAHA SAMMATA, the Great Consent.

[Lokayata : Debiprasad Chattopadhyaya : p. 481]

प्राचीन समाजाचे व त्यामध्ये झालेल्या परिवर्तनाचे वरील वर्णन प्राचीन असले तरी त्यामध्ये फार मोठा सत्यांश आहे यात शंकाच नाही. सुमारे १०,००० वर्षांपूर्वी माणसाला शेतकीचा शोध लागला व माणूस भटकेपणा सोडून एका जागी स्थिर होऊन राहू लागला. उत्पादनाच्या नव्या साधनामुळे वर्गव्यवस्था निर्माण झाली. एकपेशीय अमीबासारख्या समाजाला वर्गव्यवस्थेचा सांगाडा प्राप्त झाला व तो अधिक दृढ बनला. तेव्हापासून आजवरचा मानवी समाजाचा इतिहास म्हणजे वर्गयुक्त समाजाचाच इतिहास होय. वर्गयुक्त समाजामध्ये परस्परविरोधी हितसंबंध असल्यामुळे तो प्रकट वा अप्रकट वर्गविग्रहाचाही इतिहास आहे.

मानवी समाजाचे अधिष्ठान विवक्षित अर्थरचना असते हे खरे, परंतु, समाजात आर्थिक संबंधच तेवढे असतात असे नव्हे. धार्मिक, सामाजिक, नैतिक मूल्येही असतातच. आदिम समाजामध्ये अशी भिन्न भिन्न क्षेत्रे स्पष्ट झालेली नसली तरी त्यांचे अस्तित्व आपणाला शोधता येते. वरील उतान्यात त्यांचे थोडेसे दिग्दर्शन झालेले आहेच. आर्थिक संबंधांच्या पायावरच ही धार्मिक, सामाजिक, आर्थिक, नैतिक विचारांचा व कल्पनांची इमारत उभारलेली असते. समाजाची अस्तित्वात असलेली घडी सुरक्षित राखणे हेच या विचारांचे मुख्य कार्य असते. अर्थातच विचारांच्या आर्थिक मूलाधारांची जाणीव सामाजिकाला स्वतःला असतेच असे नव्हे. बहुशः ती नसतेच. समाजाच्या या विचारव्यवस्था सामाजिक व्यक्तींचे मनाविष्व घडवीत असतात; धर्म-अधर्म, पाप-पुण्य, चांगले-वाईट, इत्यादींची एक भावनात्मकव्यवस्था त्यांच्या मनात निर्माण करीत असतात. आणि म्हणून अर्थसंबंध बदलले तरी या व्यवस्था मनात घर करून राहतात -तात्काळ बदलत नाहीत. समाजसंघर्ष जेव्हा अगदी निकराला पोचतो तेव्हा या विचारव्यवस्थांचे खरे स्वरूप सामान्यांनाही कळते. चालू यंत्रयुगाच्या पूर्वी सनातनी स्वरूपाचा धर्म, वरिष्ठ सरंजामी वर्ग (वा वर्ण) व राजसत्ता यांमध्ये दृढ संबंध असलेला दिसून येतो. याच्या उलट उदार धर्म, बहुजनांची स्वातंत्र्यांची प्रेरणा व लोकानुवर्ती राज्यसत्ता यांमध्येही दृढ संबंध असल्याचे



दिसते. निकराच्या वर्गविग्रहाच्या काळात या गोष्टी अगदी स्पष्ट होतात व समाजात क्रांती होते. म्हणजे त्याचा आर्थिक पाया बदलण्यात येतो. अर्थात्च जेव्हा उत्पादनाचे नवे साधन अस्तित्वात आलेले असते तेव्हाच हे शक्य होते. तसे नसेल तर वर्गनिग्रह निकराला पोचून बंडे होऊनही पुन्हा त्याच आर्थिक पायावर समाज स्थिर होऊन जातो व तेच वर्ग पुन्हा प्रभावी होतात म्हणून तेच विचार कायम होतात. संतांच्या प्रबोधनाच्या चळवळीचे पर्यवसान सामाजिक क्रांतीत होऊ शकले नाही याचे मुख्य कारण हेच आहे. उत्पादनाचे नवे साधन तेव्हा अस्तित्वात येणेच शक्य नव्हते.

परंतु, जेव्हा वैज्ञानिक शोधांमुळे उत्पादनाच्या साधनांमध्ये क्रांतिकारक बदल होतो तेव्हा वास्तवातच नव्या गरजा, नवे मानवसंबंध अटळ ठरू लागतात. म्हणून नवी ध्येये, नव्या कल्पना मूळ धरू लागतात व जीवनाच्या सर्व क्षेत्रात रूढ विचार व रूढ कल्पनांशी त्यांची झुंज सुरू होते. रूढ अर्थव्यवस्था व म्हणून रूढ समाजव्यवस्था टिकविणारे रूढ विचार व कल्पना या निकराने झुंज दिल्याशिवाय राहत नाहीत. परंतु, उत्पादनाच्या साधनांतील बदलामुळे सरते शेवटी नव्या विचारांचा व कल्पनांचाच विजय होतो असे दिसते. मानवी इतिहासाचे—सामाजिक परिवर्तनाच्या इतिहासाचे—स्वरूप मूलतः हे असे आहे.

मानवी जीवनात सातत्य असे कोणत्याही गोष्टीत नाही काय ? आणि सातत्य असेल तर शाश्वत मूल्येही असणारच. हा मुद्दा खरोखर अत्यंत महत्त्वाचा आहे. तूर्त एवढेच म्हणू या की ही शाश्वत मूल्ये वा वृत्ती प्रत्यक्ष जीवनामध्ये परिवर्तनाच्या उपरोक्त प्रक्रियेचा आशय धारण करीतच प्रकट होतील. मात्र, परिवर्तनाच्या प्रक्रियेच्या वस्तुनिष्ठ जाणीवेशिवाय केलेला शाश्वत मूल्यांचा विचार अमूर्त (Abstract) विचार ठरणार व त्यामधून जीवनाचे वास्तव प्रकट होऊ शकणार नाही हेही लक्ष्यात घेतले पाहिजे.

समाज व विचार यांचा वर सांगितलेला संबंध स्थूल मानाने सांगितलेला आहे. वस्तुतः हे प्रकरण गुंतागुंतीचे आहे. समाजात बदल झाला की संपूर्ण

समाजाचे विचार तात्काळ बदलतात असे नाही. गॉर्डन चाइल्ड या प्रसिद्ध मानववंशशास्त्रज्ञाचे विचार लक्षांत घेण्यासारखे आहेत :—

‘The materialist concept of history asserts that the economy determines the ideology. It is safer and more accurate to repeat in other words that... in the long run, an ideology can survive only if it facilitates the smooth and efficient functioning of the economy. If it hampers that, the society and with it the ideology must perish in the end ’—

[Gordon Childe - What Happened in History—Penguin books P. 18]

वैचारिका (ideology) आणि समाजव्यवस्था यांच्या परस्पर संबंधा-बाबतचे तारतम्य यावरून स्पष्ट होईल.

वर्गविग्रहाचा हा मुद्दा अगदी ठोकळ भाषेत मांडलेला आहे. प्रस्तुत चर्चेच्या दृष्टीने एवढा उल्लेख पुरेसा आहे. मुद्दा असा की आजची मानवी व्यक्ती जन्म घेते व वाढते ती अशा वर्गयुक्त व वर्गीय संघर्षाची शक्यता असलेल्या समाजात; व तिच्या ‘स्व’त्वाची संघटना होते ती अशा वर्गीय सामाजिक विचारव्यवस्थांच्या म्ह. मूल्यव्यवस्थांच्या आधारेच.

ज्या वर्गात व्यक्ती लहानाची मोठी झाली असेल तदनुसारच तिच्या मनात भोवतालच्या जीवनाच्या संदर्भात, स्ववर्गीय मूल्यांच्या आधारे, एक वृत्ति-व्यवस्था निर्माण होते. भोवतालच्या परिस्थितीतील श्रेष्ठकनिष्ठ, चांगलेवाईट, नैतिकअनैतिक, इ. स्वरूपाची मानसिक भावनात्मक प्रतिक्रिया ही वृत्ति-व्यवस्थाच करीत असते. ही वृत्तिव्यवस्थाच बाह्य परिस्थितीच्या पंचेंद्रियांना होणाऱ्या ज्ञानाबरोबरच (cognition) तिचे तात्काळ निर्वचन (interpretation) करण्याचे कार्य करीत असते व या निर्वचनाबरोबरच तशाच स्वरूपाच्या भावना त्या वस्तूबद्दल वा परिस्थितीबद्दल निर्माण

झालेल्या असतात. म्हणजेच व्यक्तिमनातील या वृत्तिव्यवस्थेबरोबरच तिच्याशी संलग्न अशी भावव्यवस्था व्यक्तीच्या मनात निर्माण झालेली असते. वस्तुतः ही वृत्तिव्यवस्था आणि भावव्यवस्था दोन गोष्टी नसतातच, त्या एकजीवच असतात. व्यक्तीच्या 'स्व'च्या ठायी असलेली ही भोवतालच्या परिस्थितीची निर्वचन करणारी व तदनुसार भावनात्मक प्रतिसाद देणारी व्यवस्था म्हणजेच 'जाणीव' होय. व्यक्तीव्यक्तींची पिंडगत अनंत वैशिष्ट्ये व 'स्व' रूपे मान्य करूनही व तदनुसार प्रत्येक व्यक्तीच्या अनुभवसृष्टीत व्यक्तिविशिष्टतेचे अनंतविध स्वरूपाचे घटक मान्य करूनही त्या सर्वांच्या मनोव्यापारात वृत्तिव्यवस्थांचे (व भावव्यवस्थांचे) समान घटक ठळकपणे उमटून दिसल्याशिवाय राहू शकत नाहीत. स्वतःच्या या मनोव्यवस्थेच्या स्वरूपाबद्दल व्यक्ती अज्ञानात असली तरी तिचा जेव्हा भिन्न वर्गातील व्यक्तीशी संबंध येतो तेव्हा तिला स्वतःलाच आपली 'जाणीव' स्पष्टपणे जाणवल्याशिवाय राहत नाही. व्यक्तिमात्रातील सहजप्रेरणांची समानता एका बाजूस व स्वत्वाशी एक जीव झालेली समान सामाजिक जाणीव दुसऱ्या बाजूस, या दोहोंना प्रकट करितच व्यक्तिमात्राची अंगभूत विशिष्टता प्रकट होत असते. व्यक्तीच्या अनुभवसृष्टीतून प्रकट होणाऱ्या वृत्तिव्यवस्थेचे वर्णन तार्किक भाषेत करावयाचे झाल्यास तिला त्या व्यक्तीचा दृष्टीकोण असे म्हणता येईल. हा दृष्टीकोण व्यक्तीच्या स्वभावात मुरला म्हणजे त्याला वृत्तिव्यवस्थेचे 'जाणीवेचे'—स्वरूप येते. कलावंत हीही सामाजिक व्यक्तीच असल्यामुळे तिच्याही ठायी ही वृत्तिव्यवस्था वा 'जाणीव' असतेच. व अर्थातच ही 'जाणीव' वर्गीय म्हणून सामाजिक मूल्यभाव प्रकट करणारी असते. कलावंताच्या अनुभवसृष्टीत त्याच्या व्यक्तित्वाचे अनन्यसाधारण गुणधर्म जसे असतातच तसे दुसऱ्या बाजूला या अनुभव सृष्टीतील भावनांची वा भावसंदर्भाची व्यवस्थिती त्याच्या वृत्तिव्यवस्थेद्वारे—जाणीवेद्वारे—झालेली असते. म्हणजेच वर्गीय व सामाजिक मूल्याद्वारे जीवनाचे विवक्षित निर्वचनच (Interpretation) त्याच्या अनुभवसृष्टीत साकार झालेले असते.

## ललितवाङ्मयाची परंपरा व कलावंताची 'जाणीव'

ललित वाङ्मयाचा व चित्रकलादी अन्य कलांचा इतिहास तपासल्यास त्यांच्या विकासात दोन परस्पर संघर्षशील परंपरांचा सुस्पष्ट असा ठसा दिसतो. मराठी वाङ्मयापुरते बोलायचे झाल्यास संतपरंपरेतील काव्य व पंत-परंपरेतील काव्य जवळ जवळ ठेवून पाहावे. समाजातील भिन्नवर्गीय मूल्यव्यवस्थांच्या 'जाणीवा' त्या वाङ्मयात असलेल्या दिसतील. इतिहासदत्त तत्त्वदृष्टी तत्त्वतः संतांना व पंतांना समान असूनही या दोन परंपरांमध्ये 'जाणीवांच्या' भिन्न व्यवस्था आढळतील. एकातील भक्तिभाव श्रेष्ठतम मानवी मूल्यांनी उज्ज्वल झालेला व नैतिक मूल्य बनून वर्गीय समाजातील धार्मिकतेचा दंभस्फोट करणारा असा आहे. तर दुसऱ्या परंपरेतील भक्तिभाव (उदा. श्लोकेकावली) कवीचा वैयक्तिक सोज्ज्वळपणा मान्य करूनही, श्रद्धाळूपणाच्या जातीचा, वरिष्ठ वर्णाची वृत्तिव्यवस्था व भावव्यवस्था, संकेत व समजुती प्रकट करणारा असाच आहे. या जाणीवांच्या भेदामधूनच या दोन परंपरांची कलारूपे सिद्ध झालेली दिसून येतात. नुसता 'संतकवी' व 'कलाकवी' असा भेद करून चालण्यासारखा नाही. तर या दोन काव्यप्रवाहांची कलारूपे त्यामागील जाणीवांद्वारे कशी अपरिहार्यपणे सिद्ध झाली आहेत तेही पाहिले पाहिजे, म्हणजेच जीवनद्रव्याचे कलाद्रव्यात रूपांतर कसे होते तेही पाहिले पाहिजे. दोन भिन्न जाणीवांचे भिन्न शैलीत कसे रूपांतर होते हे पाहावयाचे असल्यास लोकहितवादीपरंपरा व चिपळूणकरपरंपरा यांमधील भिन्न निबंधशैलींचेही पृथक्करण करता येऊ शकेल. ऐतिहासिक दृष्टीने जाणीवांचे स्वरूप व परिवर्तने या निबंधात अभिप्रेत नाहीत. परंतु सांगावयाचे एवढेच, की प्रत्येक ललितकृतीमध्ये विवक्षित सामाजिक जाणीव अपरिहार्यपणे प्रकट होते व ती तिच्या कलात्मक स्वरूपात ठळकपणे जाणवते. थोडक्यात असे म्हणता येईल की सामाजिक-वास्तव वर्गीय स्वरूपाचे असते व समाजात एक प्रकारचा जाणीवांचा संघर्ष सतत चालू असतो. हा संघर्ष सत्ताधारी वरिष्ठ वर्ग व बहुजन समाज यांमध्येच असतो व म्हणूनच तो वैचारिक, सांस्कृतिक कलात्मक क्षेत्रातही असतो. आणि म्हणूनच तो भिन्न 'जाणीवां'चाही संघर्ष असतो.

एक स्थितिशील 'जाणीव' असते, दुसरी गतिशील जाणीव. कलेच्या संदर्भात या गोष्टींचे महत्त्व काय असा प्रश्न उपस्थित होऊ शकतो. या दृष्टीने आणखी एक मुद्दा चर्चेसाठी घेणे आवश्यक आहे असे वाटते.

### सामान्य माणूस आणि कलावंत

सर्वसामान्य माणसासारखीच कलावंताची जाणीवदेखील वर्गीयच असते, हे जर खरे तर मग सामान्य माणूस व कलावंत यांमध्ये फरक कोणता? याचे अगोदर उघड दिसणारे एक उत्तर म्हणजे कलावंत हा प्रतिभाशाली असतो-नवनिर्मितीचे सामर्थ्य त्याच्याजवळ असते व सामान्य माणसामध्ये ते नसते. मानसशास्त्राला या भेदावर अजून प्रकाश टाकता आलेला नाही. प्रतिभेच्या बाबतीतला भेद केवळ प्रमाणातला भेद आहे की प्रतिभावंत व सामान्य माणूस यांच्या व्यक्तित्वातील हा प्रकारभेद आहे हे सांगता येत नाही. कलावंताची खास संवेदनशीलता व त्याच्या ठायी असलेली रूपविषयक (Form) जाणीव, या गोष्टींशी नवनिर्मितीचा संबंध जोडता येईल असे वाटते. परंतु निर्मितिप्रक्रिया हा विषय सध्या आपल्या डोळ्यासमोर नाही.

सामान्य व्यक्ती आणि कलावंत यांमधील भेदाची चर्चा एका वेगळ्या पद्धतीनेही करता येऊ शकेल. कलावंताचा खरा विषय त्याला येणारा 'अनुभव' हाच असतो. सर्वसामान्य व्यक्तीचा अनुभव (या सर्वसामान्य व्यक्तींमध्ये गांधी - विनोबांसारखे महात्मेही आले.) सहानुभूतीच्या दृष्टीने कितीही व्यापक असला तरी, त्या व्यक्तीची प्रेरणा ही व्यावहारिक व कृतीपर अशीच असते; व म्हणून स्वतःच्या अनुभवावर दृष्टी खिळवून बसण्याची, त्या अनुभवाचे स्व-रूप (Form) व अर्थ ओळखण्याची, व याच वृत्तीतून जगाकडे पाहण्याची वृत्ती सर्वसामान्यांची नसते. ते त्यांचे कार्यच नसते. स्वनिष्ठ वा स्वनिरपेक्ष समाजनिष्ठ व्यावहारिक उद्दिष्टे पूर्ण करणे हे सर्वसामान्यांचे कार्य असते. या प्रक्रियेत त्यांना अनुभव येत राहतात व व्यावहारिक उद्दिष्टांच्या संदर्भात ते स्वतःच्या अनुभवांची रचना करीत असतात. या पातळीवर कलावंताचे अनुभवांवद्दलचे उद्दिष्टच भिन्न असते. अनुभवांच्या संवेद्य व वास्तव स्व-रूपावर, अशा

संवेद्य अनुभवांच्या रचनेतून प्रकट होणाऱ्या अर्थावर, त्याची दृष्टी खिळलेली असते. अनुभवांबद्दलच्या उद्दिष्टभेदात कलावंत व अकलावंत यांच्यामधील भेद लपलेला आहे असेही म्हणता येऊ शकेल. अनुभव संवेद्य स्वरूपात जाणवणे, त्याचा वास्तविक तोंडवळा (Form) कळणे, अशा अनुभव-रचनांच्या संदर्भात त्यांचा अर्थ कळणे, ही प्रक्रिया कलावंताच्या जीवनात सतत चालू असते. तोच त्याचा अखंड व्यवसाय असतो. कलावंताच्या याच प्रवृत्तीला आपण कलावंताची जीवनविषयक 'आस्था' हे नाव देऊ या.

### आस्था

'आस्था' म्हणजे केवळ जीवनविषयक प्रेम, श्रद्धा, सहानुभूती असणे एवढेच नव्हे. गांधीजी, विनोबा, साने गुरुजी या विभूतींच्या जीवनविषयक प्रीतीबद्दल काही सांगावयास पाहिजे असे नव्हे. अशी प्रीती वा सहानुभूती सर्वसामान्य व्यक्तीजवळ देखील काही प्रमाणात असतेच. साने गुरुजींच्या ललितवाङ्मया-मधून ही प्रीती नुसती ओसंडताना दिसते. परंतु त्यांचे वाङ्मय तेवढ्या-मुळेच मोठे ठरू शकत नाही. हरिभाऊ, केशवसुत, मढेंकर यांच्या व शेक्सपियर, गटे, टॉलस्टॉय, डॉस्टोव्हस्की, गॉर्की इ. च्या वाङ्मयात दिसून येते ती 'आस्था' भिन्न स्वरूपाची आहे असे मला वाटते. जीवनविषयक सहानुभूतीशिवाय, जीवनसन्मुखतेशिवाय, कलावंताची 'आस्था'-देखील खऱ्या अर्थाने संभवू शकत नाही हे खरे, परंतु केवळ मनाची द्रवावस्था म्हणजे कलावंताची आस्था नव्हे. कलावंताला कुतूहल वाटते ते अनुभवाबद्दल, अनुभवांमागील जीवनसत्यांबद्दल, सत्याच्या विविध स्तरांबद्दल. किंवा, कलावंताला कुतूहल वाटते ते मानवी स्वभावाबद्दल, जीवनगत व्यापारांबद्दल (life processes) व त्यांमधून जाणवणाऱ्या मानवाच्या स्थिती गती व नियतीबद्दल. सामान्य माणसाच्या जीवनविषयक अनुभवाचे कलावंताच्या 'आस्थेत' परिवर्तन व्हावयाचे म्हणजे स्वनिष्ठ अनुभवाचे स्वनिरपेक्ष वस्तु-प्रकाशित अनुभवात रूपांतर होणे होय. खऱ्या कलावंताचे कलावंत या नात्याने जीवनविषयक प्रेम केवळ याच मार्गाने, म्हणजे

अनुभवामधून जीवनसत्याच्या आकलनाने, म्हणजेच स्वनिष्ठ अनुभवाचे स्वानिरपेक्ष वस्तुप्रकाशित अनुभवात रूपांतर करण्यानेच प्रकट होऊ शकते, अन्य तऱ्हेने नव्हे.

### संघर्ष

अनुभवाचे आकलन व त्याबद्दल अखंड कुतूहल हेच कलावंत व अ-कलावंत यांना वेगळे करणारे एक लक्षण व हीच कलावंताची जीवन-विषयक 'आस्था,' हे आपण आतापर्यंत पाहिले. कलावंताची ही प्रवृत्ती प्रबळ असेल तर तो स्ववर्गाने त्याला दिलेल्या दृष्टीतूनच आंधळेपणाने अनुभव घेत राहील हे संभवत नाही. तो अगोदर जागरूक वनेल तर स्वतःबद्दल, स्वतःच्या जाणीवांबद्दल, स्ववर्गाने संस्काररूपाने त्याला दिलेल्या व अनुभवांचा विशिष्टच अर्थ लावू पाहणाऱ्या वैचारिक वळणांबद्दल. कलावंताची 'आस्था' त्याला तीव्र स्वरूपाचा आत्मसंघर्ष करावयास लावील यात संशय नाही त्याचा वर्गीय जाणीवांनी घडविला गेलेला 'स्व' (ego) त्याच्या या वृत्तीमुळे अधिकाधिक व्यापक होत जाईल, हे उघड आहे. म्हणजेच त्याचा व्यापक होत जाणारा 'स्व' हा वर्गीय जाणीवांपासून मुक्त होत अधिक वस्तुनिष्ठपणे जीवनाचा वेध घेण्यास समर्थ होऊ शकेल. कलावंताच्या आस्थेचा परिणाम म्हणजे त्याचा त्याच्या 'स्व' शी होणारा संघर्ष. कलावंत व त्याचा 'स्व' यांमधील ताण (Tension) कलावंताच्या संघर्षाची सर्वाधिक महत्त्वाची एक बाजू आहे.

परंतु या प्रक्रियेतच बाह्य जीवनाशी भावनात्मक संघर्ष निर्माण होणे ही अगदी अटळ गोष्ट आहे. कलावंत हा अनुभवाचे आकलन करतो तसाच परस्परविसंगत अनुभवांमागील संगतीही शोधीत असतो. वैविध्यातील एकता, विषमतेमागील समता, विसंगतीतील संगती शोधणे हे तर कलावंताच्या पिंडांतच असते. स्ववर्गाने किंवा समाजाने रूढ केलेल्या संगतीच्या कल्पना (म्ह. मूल्यविषयक कल्पना) तो मानीत नसतो, तर त्याला स्वतःला प्रतीत झालेल्या संगतीचेच त्याला महत्त्व वाटत असते. ही संगती जेवढी व्यापक असेल तेवढीच श्रेष्ठ मानवी मूल्ये

ललितवाङ्मयातील सामाजिक जाणिवेचे स्वरूप

त्याच्या जाणीवेतून प्रकट होतील यात संशय नाही साहजिकच त्याचा बाह्य जगाशी जोरात संघर्ष निर्माण होणे अटळ असते. कलावंत व बाह्य समाजजीवन यांमधील ताण (Tension) ही कलावंताच्या संघर्षाची दुसरी बाजू.

कलावंताची 'आस्था' जेवढी तीव्र असेल तेवढाच कलावंताचा हा एकच परंतु दुहेरी स्वरूपाचा संघर्ष तीव्र राहिल व त्यामधूनच समृद्ध अशी 'जाणीव' उदयाला येईल. ही 'जाणीव' म्हणजे कलावंताच्या बुद्धीलाच केवळ पटलेला एखादा अमूर्त विचार असणार नाही व या अमूर्त (Abstract) विचारांभोवती तो मग कृत्रिम तऱ्हेने भावार्थांचे तुकडेही जोडणार नाही. ही 'जाणीव' म्हणजे कलावंताच्या व्यक्तित्वात उपरोक्त संघर्षातून उदयाला आलेली वृत्तिव्यवस्थाच असेल. व ती त्याच्या स्वभावाचा धर्मच बनलेली असेल. ऐतिहासिक दृष्टीतून पाहता हीच 'जाणीव' पुरोगामी (व्यापक अर्थाने) असल्याचे म्हणजेच जीवनाच्या गतिशीलतेचा आविष्कार असल्याचे आढळून येईल.

कलावंताने स्ववर्गीय जाणीवांच्या बाहेर जावे असे मी म्हटले आहे, याचा अर्थ स्पष्ट आहे. कलावंताने जे जीवन अनुभवले असेल ते सोडून भिन्न वर्गातील विषयांची - उदा० श्रमिक वर्गाच्या जीवनातील विषयांची - निवड करावी असे मी म्हटलेले नाही. रवीन्द्रनाथ, शरच्चंद्र, हरिभाऊ इ. कलावंतांच्या ललितकृतींमध्ये स्ववर्गांचेच चित्र रेखाटलेले दिसले. प्रश्न कलावंताच्या विषयांचा नसून त्याच्या जाणीवांचा आहे. अनुभवाचे रूप आकळताना स्वतःच्या जाणीवांसंबंधी ('स्व'ची 'जाणीव' ही एक वर्गीय वृत्तिव्यवस्थाच असल्यामुळे) चिकित्सक वृत्ती निर्माण होणे हे सर्जनशील कलावंताच्या बाबतीत आवश्यक असते असे माझे म्हणणे आहे. या संघर्षातूनच खऱ्या अर्थाने कलावंताची 'जाणीव' व्यापक मूल्याधिष्ठित मानवी 'जाणीव' बनत असते असे मी म्हटलेले आहे. व ललितकृतीमध्ये कलावंताच्या, त्याचा जणू स्वभावधर्मच बनलेल्या अशा जाणीवेतून म्हणजे - मूल्याधिष्ठित वृत्तिव्यवस्थेतून-जीवनाच्या विविध विवाक्षित (Particular) मूल्यगर्भ 'प्रतीती'



कलावंताला प्राप्त होतात व विविध स्वरूपाच्या विवक्षित अनन्यसाधारण कलाकृती तो निर्माण करतो. अस्सल ललितकृतीमध्ये संवेद्य भावार्थाचे घटक प्रतीतीने संघटित असतातच, परंतु ही प्रतीती मूल्यगर्भ असल्यामुळे हे भावार्थाचे घटक अटळपणे मूल्यघटित झालेले असतात.

### वर्गीय जाणीवा : काही उदाहरणे

वर्गीय जाणीवा जर मानवी मूल्यांना मर्यादित करित असतील, किंवा कलाकृतीत अभिप्रेत असलेल्या व्यापक जाणीवा कलावंतांच्या व्यक्तित्वाच्या जाणीवा बनलेल्या नसतील [ म्हणजे अमूर्त स्वरूपात (Abstract) कलावंताने बौद्धिक तऱ्हेने त्या गृहीत धरल्या असतील ] तर कलाकृतीची कलात्मक प्रत कशी कमी होते याचा एक स्वतंत्र अभ्यास मांडता येऊ शकेल. या ठिकाणी याच मुद्याचा थोडा जुजुी विचार उदाहरणादाखल करावयाचा आहे. आधुनिक मराठी वाङ्मयामध्ये १९२० साल महत्त्वाचे मानले जाते. या काळात मराठी ललितवाङ्मयाच्या जाणीवेतच परिवर्तन घडून आल्याचे आपणास दिसते. पांढरपेशा, बुद्धिजीवी वर्गाचे साचेबंद (बनलेले) व स्थिर (झालेले) जीवन आणि दूरांतरावर भासणारे ब्राह्म गतिशील जीवन यांमधील अंतर हे मध्यमवर्गीय जाणीवेला - वृत्तिव्यवस्थेला - विशिष्ट प्रकारचे रूप देत असते अस दिसून येते. या वर्गाची वर्ग म्हणून प्रवृत्ती वरिष्ठ वर्गाकडे पाहण्याची व त्याचे संपन्न जीवन व त्याची विवक्षित श्रीमंती दर्शविणारी ब्राह्म संस्कृती प्राप्त करण्याकडे असते. तसले जीवन व तसली श्रीमंत ब्राह्म संस्कृती त्याला आदर्शवत् वाटत असते. या वर्गातील सर्वसामान्यांच्या टायी कळत वा नकळत वरिष्ठ वर्गावाचत एक आशाळभूत वृत्ती असते. अर्थात् या गोष्टीला अनेक अपवाद असू शकतात; नव्हे, असतातच. परंतु, सर्वसामान्य प्रवृत्ती अशीच असते. दुसऱ्या बाजूला या वर्गाचा ध्येयवाद सात्त्विक, सोज्ज्वळ परंतु कल्पनारम्य असा असतो. साचेबंद जीवन वाट्याला आल्यामुळे त्यांच्या अनुभवाला विविध क्षेत्रातील प्रत्यक्ष अनुभवाच्या अभावी कणखर तंतूंची अंतररचना प्राप्त झालेलीच नसते. ही वृत्ती प्रकृतीने प्रकट करणारे वाङ्मय १९२० च्या आसपासच ठळकपणे निर्माण होऊ लागलेले दिसते.

‘विरहतरंग’ मधील ‘झटुनी सुधारणा’ करावयाला तत्पर असणाऱ्या ‘वेषभक्त’ नायकासमोर ‘श्रीखंड वाढावया’ पदर खोचून उभी राहणारी ‘थोरांची, विदुषी, सुधारकसुता’ (ही विशेषणे वारंवार पुन्हा पुन्हा वापरली गेली आहेत) हिचे वर्णन प्रभाकराच्या दृष्टीतूनच केलेले आहे. आणि त्याची दृष्टी कनिष्ठ मध्यमवर्गीयाची दृष्टी आहे असे वारंवार पटते. याची स्पष्ट खूण अशी की श्रीमंती संस्कृतीची सर्व वैशिष्ट्ये प्रभाकराला इंदुमतीची व्यक्तिगत गुणवैशिष्ट्येच वाटतात. नाजूक शिसवी फर्नीचर, व्यवस्थितपणे रांगेत लावलेली पुस्तके व आखीव रेखीव राहणी इ. गोष्टी नायकेच्या व्यक्तिगत मानवी सद्गुणांसारख्या वर्णिलेल्या दिसतात. तिचे बोलणे, वागणे, हालचाली तिच्या संस्कृतीत विशेष शोभून दिसणाऱ्या आहेत. पण ते तिचे स्वतःचे वैयक्तिक मानवी सद्गुण खास नव्हत. प्रभाकराची दृष्टी प्रेमवेड्या वाढाळ व्यक्तीची आहे हे खरे, पण ते कवीने स्पष्टपणे ओळखलेले नाही असे म्हणावे लागते. त्याची दृष्टी आणि नायकाची दृष्टी यात स्पष्ट भेद वाटत नाही. मेघदूतातील यक्षपत्नी प्रासादात राहत असली तरी तो यक्षपत्नीचा स्वतःचा मोठेपणा आहे अशी भावना निर्माण होत नाही. यक्षपत्नी एक विरहिणी म्हणूनच मनावर ठसते. तसे इंदुमतीच्या बाबतीत होत नाही. श्रीमंत वर्गाबद्दलच्या कनिष्ठ मध्यमवर्गीय स्वप्नांमधून (Illusions) इंदुमतीकडे पाहिले गेल्यामुळे चित्रणशैली वास्तववादी असली तरी इंदुमतीचे आकलन भ्रान्त आहे असेच म्हणावे लागते.

सामान्य मध्यमवर्गीयाची ‘जाणीव’ व कलावंताची ‘जाणीव’ यांमध्ये येथे कोणताच फरक पडलेला नसल्यामुळे अनेक दृष्टींनी उत्कृष्ट असलेल्या या काव्याचा आधारच पोकळ झालेला आहे. मर्यादित वर्गीय जाणीवेमुळे ही ललितकृती अस्सल झालेली नाही. स्वतःच्या सद्गुणांच्या आधारावर झगडणारे झुंजार, माधवराव या मर्यादित राहणे शक्यच नव्हते. ‘सुधारक’ या खंडकाव्याने त्यांचे अस्सल सामर्थ्य प्रकट केलेच.

श्री. ना. सि. फडके यांची गोष्ट निराळी आहे. ‘विरहतरंग’मध्ये माधवराव पटवर्ध-

नांची 'जाणीव' नकळत प्रकट झालेली आहे तर फडके मध्यमवर्गीय सुखवस्तू जाणीवांचे जागरूक प्रतिनिधीच आहेत. वाचकांचे रंजन करण्यासाठी त्यांनी कादंबऱ्या लिहिल्या. वाचकवर्गाच्या आवडी निवडी लक्षात घेतल्या. नायिका कुठल्याही परिस्थितीत निरनिराळे विभ्रम प्रकट करीत सुंदर दिसत राहाव्यात व नायक आकर्षक व ऐटबाज दिसत राहावेत याचे पथ्य फडक्यांनी सतत पाळलेले दिसते. भोवतालची परिस्थिती कशीही असली तरी तिचा नायक नायिकांच्या पोजवर कोणताही परिणाम होता कामा नये व व्यवसाय कोणताही असला तरी नायकाला अपेशाचा स्पर्श होता कामा नये, हे धोरण फडक्यांनी कटाक्षाने पाळलेले दिसते. नायक चित्रकार असला तरी [ निर्मितशील कलावंताचे कोणतेही गुणधर्म त्याला न मिळता ] तो आंतरराष्ट्रीय स्वरूपाचे बक्षीस मिळवण्यापुरता व शेटशेटाणीची मर्जी सांभाळण्यापुरता असावा अशी दक्षता फडक्यांनी सतत बाळगलेली आहे. केवळ प्रणयातच नव्हे तर व्यवसायातही हटकून यशस्वी होणारा असा मध्यमवर्गीयांना अतिप्रिय वाटणारा आदर्श नमुना फडक्यांनी आपल्या अप्रतिम शैलीने रंगविलेला आहे. फारसे काहीच न करणाऱ्या, निरनिराळे विलोभनीय विशेष अंगी असलेल्या नायिका फडके रंगवितात याबद्दल सर्वच टीकाकारांचे एकमत आहे. मध्यमवर्गात अत्यंत लोकप्रिय होण्याचे भाग्य फडक्यांना लाभले ते यामुळेच. श्रेष्ठ प्रतीचे रचनाकौशल्य, ब्राह्म वास्तवाचे रेखीव चित्रण करण्याचे सामर्थ्य आणि भाषाप्रभुत्व या प्रतिभादत्त गुणांमुळे फडक्यांच्या कादंबऱ्या अनेकगुणयुक्त असल्या तरी त्या अस्सल कलाकृती नव्हेत. कारण, त्यांची उद्दिष्टे मध्यमवर्गीय, जाणीव मध्यमवर्गीय आणि त्यामुळे अस्सल मूल्यगर्भ प्रतीतीच्या अभावी त्यांच्या कादंबऱ्यांची संघटनाच तंत्रनिष्ठ झालेली आहे.

खांडेकरांची तळमळ प्रामाणिक व त्यांचा ध्येयेवाद सच्चा आहे यात शंका नाही. प्रस्तुत लेखकावर त्यांचा एक काळी फार परिणाम झालेला होता व ते त्याला नित्य आदरणीय आहेत हेही येथे सुदाम नमूद करू इच्छितो. परंतु, कलावंत या नात्याने मध्यमवर्गीय जाणीवांमधून त्याची सुटका होऊ शकलेली

नाही हेही तितकेच स्पष्ट आहे. खांडेकरांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांचे नायक - नायिका ध्येयवादी असतात. त्या सर्वांच्या वाचतीत एक गोष्ट स्पष्ट दिसते. ती अशी की त्यांच्या ध्येयवादाची सांगड स्वप्नाळूपणाशी घातली गेलेली आहे. नायक-नायिका परस्परांकडे ओढली जातात ती परस्परांच्या अशा अद्भुतरम्य दर्शनामुळे. क्राँचवध या कादंबरीमध्ये युगावर भाष्य करण्याचा प्रयत्न आहे. नायक दिलीप शेतकऱ्यांचा पुढारी आहे हे खरे, परंतु नायकाचा प्रत्यक्ष नमुना कवीच्या रुढ कल्पनेसारखा आहे. ' कवींना घड्याळे नसतात-' अशी रोमांचकारक वाक्ये दिलीप सुलोचनेला सुनावित असतो. ध्येयवादाबद्दलच्या काव्यात्म आभासात्मक आकलनामधून तो उभा झालेला आहे. खांडेकरांना आकर्षण वाटते ते स्वार्थत्यागी, ध्येयाकडे झेपावणाऱ्या वृत्तीबद्दल. परंतु त्या वृत्तीचेही निरीक्षण कलावंताला निर्भ्रम दृष्टीतूनच करावे लागते. त्या वृत्तीचा प्रत्यक्ष जीवनात कसा गुंतागुंतीचा आविष्कार असतो हे पाहणे तर कलावंताचे कलावंत म्हणून कार्यच असते. ते खांडेकरांनी ओळखले आहे, किंवा त्यांचा तसा पिंड आहे, असे म्हणवत नाही. कनिष्ठ, मध्यम वर्गीयाची सात्त्विक, स्वप्नाळू म्हणून कलात्मकदृष्ट्या अज्ञानमूलक जाणीव खांडेकरांच्या बहुतेक कादंबऱ्यांना आधारभूत आहे असे म्हणणे प्राप्त आहे. खांडेकर व फडके हे दोन्ही परस्परविरोधी प्रवृत्तीचे कादंबरीकार असले तरी दोघेही मध्यमवर्गीय सामान्यांच्या जाणीवेतूनच जगाकडे पाहतात हे स्पष्टच आहे. दोघांच्याही कादंबऱ्या स्ववर्गांच्या निर्भ्रम ज्ञानामधून नव्हे, तर आभासांमधून उभ्या झालेल्या आहेत, यात संशय वाटत नाही. थोडक्यात म्हणजे या दोघांची जाणीव स्ववर्गाशी संघर्ष करित उदयाला आलेली नाही, म्हणून एका बाजूला ती मूल्यगर्भ नाही व दुसऱ्या बाजूला ती जीवनदर्शन घडविण्यास समर्थ नाही. त्यांच्या कलाकृती अस्सल प्रतीतीच्याद्वारे संघटितही झालेल्या नाहीत. माधवराव पटवर्धन, प्रा. फडके व श्री. खांडेकर यांच्या कलाकृतींची वरील प्रकारे मला चर्चा करावी लागली असली तरी प्रस्तुत लेखकाला त्यांच्याविषयी वाटणारा नितांत आदर येथे पुन्हा मुद्दाम नमूद करावासा वाटतो. मराठी वाङ्मयाच्या अनेक अंगांनी झालेल्या प्रगतीला या थोर लेखकांचाच हातभार लागलेला आहे यात संशय नाही. मराठी वाङ्मयाच्या

संदर्भातील त्यांची ऐतिहासिक थोरवी लक्ष्यात न घेणे कृतघ्नपणाचे ठरेल यात शंकाच नाही. सामाजिक जाणीवेचा संबंध कलाकृतीच्या कलात्मकतेशीच कसा येऊन पोचतो ते दाखविण्यासाठी मला वरील पृथक्करण करावे लागले आहे. आजच्या वाङ्मयाचे पृथक्करणही या पद्धतीने होऊ शकेल व कदाचित् त्यावरही अशीच टीका करावी लागेल हेही तितकेच खरे आहे. कोणतीही अस्सल कलाकृती मात्र वरील प्रकारच्या दोषांपासून मुक्त राहिल असेही म्हणावेसे वाटते.

मराठीमध्ये श्रेष्ठ सामाजिक कलाकृती न निर्माण होण्याचे कारण बहुतेक स्पष्ट झालेच आहे. तुलनेने हरिभाऊंना जीवनाबद्दल खरेखुरे आकर्षण होते, 'आस्था' होती असे म्हणावे लागेल. अनुभवाचे स्वरूप, त्याचे वस्तुनिष्ठ आकलन, वैविध्यातून एकात्मतेचा-संगतीचा शोध हा हरिभाऊंचा मनोधर्म होता असे ठामपणे म्हणता येऊ शकेल. 'पण लक्षात कोण घेतो' च्या रूपाने भिन्न आणि विविध अशा संवेद्य अनुभवरूप घटकावयवांमधून साकार झालेली हरिभाऊंची 'प्रतीती' ही कलावंतांच्या 'आस्थे'मधून उदयाला आलेल्या व्यापक 'जाणीवे'चेच प्रकट रूप होय. वैचारिक पातळीवर या जाणीवेचे वर्णन व्यक्तिस्वातंत्र्यवादी दृष्टिकोण असेही करता येऊ शकेल. स्वतःहून अगदी भिन्न प्रवृत्तीच्या यशवंतरावांचे- [त्यांच्या विशिष्ट प्रवृत्तींचे, त्यांच्या भोवतालच्या विकट परिस्थितीचे व त्या दोहोंच्या निकराच्या झगड्यातून घडत गेलेल्या एका वैशिष्ट्यपूर्ण स्वभावाचे व त्या स्वभावाच्या विवक्षित गरजेतूनच त्याने आत्मसात केलेल्या समकालीन एका विचारधारेचे] जे चित्र हरिभाऊंनी रेखाटले आहे त्यावरून ते जीवनाचे थोर अभ्यासक व ज्ञाते होते, व विरुद्ध विचारधारेच्या आधारभूत जीवनाचेही गुंतागुंतीचे स्वरूप पाहू शकणारे असे स्वचिकित्सक कलावंत होते याबद्दल संशय वाटत नाही. सुखवस्तू हरिभाऊंची जाणीव 'सुखवस्तू' नव्हती, सदाशिवपेठी जीवनाचे चित्र काढणाऱ्या कलावंताची 'जाणीव' सदाशिवपेठी नव्हती हे उघड आहे. प्रत्यक्ष जीवनात त्यांना बोलल्याप्रमाणे आचरण करता आले नसेल, परंतु त्यांच्यातील कलावंताने ही घटनाच स्वतःपासून दूर राहून न्याहाळली असेल.

त्यामुळे मानवी सुखदुःखाच्या संदर्भातील जुन्या रूढीचे स्वरूप अधिक स्पष्टपणे कळले असेल, व जुन्या संस्कारात वाढलेल्या स्वतःच्या मनाची वस्तुनिष्ठ जाणीव व ज्ञान त्यांना अधिक तीव्रतेने झाले असेल व त्यांच्या कलात्मक व्यक्ति-त्वाची जाणीव त्यामुळेच अधिक सखोल व समृद्ध झाली असेल. कलावंतांच्या व्यावहारिक जीवनातील स्थूल यशापयशावरून कलावंतांच्या 'जाणीवे'चे स्वरूप ठरविणे फार धोक्याचे असते हे लक्ष्यात घेतले पाहिजे.

### सारांश

शब्दांच्या संवेदना-भावना प्रेरक सामर्थ्याद्वारे अनुभव साकार होत असतो. ललितकृती ही अशी संवेद्य अनुभवांची सपिंड एकजिनसी रचना असते. ललितकृती व तिचे अनुभवरूप घटक यांमध्ये अवयव-अवयवी संबंध असतो.

ललितकृती ही एकार्थपूर्ण असते. हा अर्थ कलावंताला अगोदर प्रतीत झालेला असतो व रसिकाला ललितकृतीचा आस्वाद घेताना प्रतीत होतो. घटकावयवांना ललितकृतीमध्ये जे कार्य प्राप्त होते ते या एकार्थानेच. हा अर्थ ललितकृतीच्या कोठल्याही एका घटकावयवामध्ये नसल्यामुळे व रसिकाला मात्र प्रतीत होणारा असल्यामुळे त्याला 'प्रतीती' हे नाव द्यायला हरकत नाही. ललितकृतीला एक-जिनसीपणा (wholeness) देणारे तत्त्व 'प्रतीती' होय. ललितकृतीचे संघटक तत्त्व 'प्रतीती'.

कलावंताची ललितकृतीतील विवक्षित 'प्रतीती' ही त्याला तर्कबुद्धीने प्राप्त झालेली नसते. केवळ त्याच्या तत्त्वज्ञानाने त्याला पुरविलेली नसते; म्हणजे ती अमूर्त स्वरूपाची नसते; तर साक्षात प्रत्ययरूप असते. वैविध्यातून एकात्मतेचा, जीवनाच्या विविध विसंगतीमधून एखाद्या संगतीचा तात्काळ उमज पडावा तसे या प्रतीतीचे स्वरूप असते. 'प्रतीती'मध्ये कलावंताची संपूर्ण जीवनविषयक 'जाणीव' गर्भित असते.

ही प्रतीतिगत 'जाणीव' कलावंताला प्राप्त होते ती त्याच्या जीवनविषयक 'आस्थेद्वारे'. कलावंताची 'आस्था' म्हणजे मनाची केवळ द्रवावस्था

नवेह. ही 'आस्था' म्हणजे जीवनानुभवांची अनुभव म्हणून 'आस्था'. अनुभवाचे संवेद्य स्वरूप जाणवणे, त्याचा तोंडवळा रेखीवपणे ओळखता येणे व त्या अनुभवांमागील तत्त्वार्थ शोधणे व प्रतीत होणे हा कलावंताच्या मनाचा खरा धर्म असतो. यालाच कलावंताची 'आस्था' असे म्हणता येईल. कलावंताची 'जाणीव' त्याच्या आस्थेमधूनच उदयाला येते. ती अमूर्त कल्पनेसारखी गृहीत धरलेली नसते. तर ही 'आस्था' (१) अनुभवाचे जसेच्या तसे स्वरूप अनुभवणारी व आकलन करणारी, (२) तसेच, वैविध्यातून, विप्रमतेतून, विसंगतीमधून एकात्मतेचा, समानतेचा, सुसंवादाचा शोध घेऊ पाहणारी जिज्ञासारूप प्रवृत्ती असते.

कलावंताच्या या प्रवृत्तीतूनच त्याची जीवनविषयक 'जाणीव' उदयाला येते. 'आस्थे'चा व्यापार आत्मवस्तु संघर्षामधून घडत असतो. कलावंताला 'स्व'बद्दल ('स्व'गत वृत्तिव्यवस्थेबद्दल) जसे वस्तुनिष्ठ व्हावे लागते, तसेच व त्यामुळेच त्याचा बाह्य जगाशी एक सक्रिय द्वंद्वरूप संबंध (tension) निर्माण होत असतो. अशा दुहेरी ताणामधूनच कलावंताची 'आस्था' संगतीचा वा सत्याचा शोध घेत जाते व कलावंताची 'जाणीव' या प्रक्रियेमधूनच उदयाला येते. त्यामुळे ही 'जाणीव' कधीही बौद्धिक असू शकत नाही. ती कलावंताच्या व्यक्तित्व पिंडाची वृत्तींची-व्यवस्थाच बनलेली असते. 'आस्था' जेवढी प्रबळ असेल व त्यामुळे हा दुहेरी संघर्ष जेवढा अस्सल असेल, तेवढीच कलावंताची ही 'जाणीव'- ही नवी वृत्तिव्यवस्था व्यापक सखोल व समृद्ध बनत असते. कलावंताची 'जाणीव' घडत जाण्याची प्रक्रिया सतत चालू असते, या प्रक्रियेतच कलावंताला विवक्षित जीवनार्थरूप, संगतिरूप अशा 'प्रतीती' अनुभवावयास मिळत असतात. आणि याच 'प्रतीती' अस्सल अनुभवांच्या घटकावयवांच्या द्वारे साकार होतात तेव्हां त्यांना आपण ललितकृती म्हणतो. 'प्रतीती' मध्ये गर्भित असलेली 'जाणीव' हीच खरीखुरी ललित कृतीतील सामाजिक जाणीव होय.

## ललितवाङ्मय : सामाजिक दृष्टीतून : ४

ललितवाङ्मयाची सामाजिक दृष्टीतून चर्चा करावयाची म्हणजे काय करावयाचे ? ललितवाङ्मयाचा ललितकलांमध्ये समावेश होत असल्यामुळे तद्विषयक चर्चा व्हावयाची ती त्याच दृष्टीतून व्हावी हे उघड आहे. अर्थात् कलेचा वा ललितवाङ्मयाचा विचार कला म्हणून न करता अन्य दृष्टीने करावयाचा असेल तर ती गोष्ट वेगळी. मानसशास्त्रज्ञ, समाजशास्त्रज्ञ, मानववंशशास्त्रज्ञ, किंवा इतर क्षेत्रांतला कोणी शास्त्रज्ञ आपल्या कक्षेतील अभ्यासविषयाच्या दृष्टीने कलाकृतीचा विचार करू शकतो; आपल्या साधनसामुग्रीत त्याचा अंतर्भाव करू शकतो. परंतु, मग ती गोष्ट वेगळी ठरेल. आपणाला ललितवाङ्मयाचा कला म्हणूनच विचार करावयाचा आहे. असे आहे तर ललितवाङ्मयाच्या संदर्भात सामाजिकतेचा प्रश्न येतोच कोठे ? कलेच्या-बाबतीत प्रश्न विचारावयाचा तो - अमुक कलाकृती 'सुंदर' आहे की नाही, हाच. मढेंकरांच्या दृष्टीने विचार केला तर ललितकृतीचा सामाजिक दृष्टीतून विचार ही शब्दसंहतीच अर्थशून्य ठरते.

तेव्हा प्रथम ललितवाङ्मयातील 'सौंदर्याचे' स्वरूप कोणते व त्याचा सामाजिकतेशी अपरिहार्यपणे संबंध येतो की काय, तेच पाहणे आवश्यक



आहे. तसा प्रत्यक्ष संबंध येत नसेल तर ललितवाङ्मयाची सामाजिक दृष्टीतून चर्चा करणे व्यर्थ होय.

ललितवाङ्मयाचा सौंदर्यदृष्ट्या सामाजिकतेची कोणताही संबंध नाही असे सांगणारा विचार आपणाकडे आहे. तो म्हणजे मढेंकरांचा. तेव्हा या विचाराची दखल अगोदर घेणे योग्य ठरेल.

संवेदनांच्या (अनुभवांच्या) गुणधर्मानुसार त्यांची लयबद्ध रचना केली म्हणजे सौंदर्यसिद्धि होते असे मढेंकरांचे मत आहे. सर्व ललितकलांना हा निकष लागू होऊ शकतो. ललितवाङ्मयाच्या 'सौंदर्याची' कसोटी त्यांनी लयतत्त्व हीच मानलेली आहे. मढेंकरांचा सौंदर्यविषयक सिद्धांत सामान्यतः ललितवाङ्मयेतर कलांना अधिक लागू होऊ शकतो व तोच ललितवाङ्मयालाही लागू होऊ शकतो, असे मढेंकरांनी दाखविले आहे. ललितवाङ्मयामध्ये लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा पाहिजे, म्हणजे ललितकृतीचे घटकावयव अस्सल अनुभवांनी युक्त असावेत, तसेच कलावंताने वैश्विकसत्याशी टक्कर घेतली पाहिजे, वगैरे गोष्टी मढेंकरांनी सांगितल्या आहेत व त्या योग्यच आहेत यात संशय नाही. परंतु सौंदर्याचा निकष या दृष्टीने त्यांचे महत्त्व नाही. ललितकृतीतील घटकावयव हे अस्सल अनुभवांनी रसरसलेले असावेत हे ठीक आहे. परंतु त्याचा अर्थ ती ललितवाङ्मयाची अवश्योपाधी आहे, एवढेच मढेंकरांना म्हणावयाचे आहे. सौंदर्याचा निकष तो नव्हे. अस्सल घटकावयवांनी युक्त अशी कृती 'लय' तत्त्वाने संघटित नसेल तर ती 'सुंदर' असू शकत नाही असे मढेंकरांचे म्हणणे आहे. ही कसोटी अर्थातच जीवननिरपेक्ष अशीच आहे, कारण ती रचनेची कसोटी आहे, हे उघड आहे.

लयतत्त्व हे ललितवाङ्मयात कसे प्रकट होते हे समजावून सांगण्यासाठी मढेंकरांनी एक उदाहरण घेतले आहे. ते उदाहरण त्यांच्याच शब्दात पुढीलप्रमाणे आहे :—

'उदाहरणार्थ, समजा, रस्त्यावर एक भिकारी आसन्नमरण स्थितीत पडला आहे. त्याच्याकडे कानाडोळा करून एक श्रीमंत मनुष्य निघून जातो. दुसरा एक गरीब मनुष्य भिकार्याला पाहून कळवळतो आणि त्याला मदत करतो.

हे सर्व दृश्य एक तिऱ्हाईत मनुष्य पाहात आहे. त्याच्या दृष्टीने त्या श्रीमंत मनुष्याची वागणूक ही अर्थपूर्ण आहे. त्याचप्रमाणे त्या गरीब मनुष्याची वागणूकही अर्थपूर्ण आहे. त्याने त्या दोन प्रकारच्या वागणुकींची तर्कसंगती लावायचा प्रयत्न केला, तर त्याला पहिल्या माणसाबद्दल द्वेष किंवा तिटकारा किंवा राग वाटेल, आणि दुसऱ्याबद्दल आदर वाटेल. पण हेच दोन प्रकारच्या वागणुकींची तर्कसंगती न लावता त्या दोन 'अर्थ'पूर्ण वागणुकींतील विरोधच फक्त जर त्या तिऱ्हाईतानें पाहिला, तर त्या विरोधाने त्याच्या मनांत जी भावना उचंबळेल ती सौंदर्य भावना. (हीच सौंदर्य भावना काव्यात किंवा वाङ्मयकलेत अभिप्रेत असते एवढे फक्त कंसांत या ठिकाणी नमूद करून ठेवतो.) वरील उदाहरण ही एक कथा आहे असे गृहीत धरल्यास दोन अर्थपूर्ण वागणुकीतील संबंध हा विरोध 'लयीचा' आहे व त्यामुळेच या कथेचा घाट निश्चित झालेला आहे असे म्हणता येईल. 'ज्या क्षणाला लिखाणात लयबद्ध भावना - आकृती आहे असे आपल्या प्रत्ययाला येते, त्या क्षणाला ते लिखाण ललितकृती आहे असे आपण समजतो' आणि 'वाङ्मयीन टीकाशास्त्राचे कार्य ही तत्त्वे, हे नियम कोणते ते शोधून काढणे ह्यापलिकडे अधिक नाही.'

संवेदनांची त्यांच्या गुणधर्मानुसार लयबद्ध रचना म्हणजेच कलात्मक सौंदर्य. भावार्थाची संवाद, विरोध, समतोल तत्त्वांनुसार रचना म्हणजेच ललितवाङ्मयकृतीचा 'घाट' - तिचे सौंदर्य, व ते उलगडून सांगणे हेच वाङ्मयीन टीकाशास्त्राचे कार्य. 'ह्या पलिकडे अधिक नाही'. सामाजिकता वगैरे गोष्टींचा संबंध ललितवाङ्मयाच्या संदर्भात येतोच कोठे? भावना अमुक प्रकारच्या आहेत - सामाजिक वगैरे आहेत असे म्हटल्याने काय साधणार आहे? शिल्पाकृती अमुक प्रकारच्या दगडाची आहे असे म्हटल्याने तिच्या सौंदर्यावर कसा काय प्रकाश पडू शकणार? ललितकृतीच्या सौंदर्यविचारात सामाजिकतेचा प्रश्न अगदी अप्रस्तुत होय, हा निष्कर्ष येथे टाळता येणे अशक्य. ठीक आहे. मर्देंकरांनी दिलेल्या उदाहरणाचे पृथक्करण करून पाहू या.

मदेंकरांनी वर्णिलेल्या प्रसंगात तीन व्यक्ती दिसतात. (१) श्रीमंत माणूस  
(२) गरीब माणूस (३) आसन्नमरण भिकारी.

या तिघांच्या कृती पुढीलप्रमाणे : —

(१) भिकाऱ्याची कृती :— आसन्नमरण स्थितीमुळे शरीराची होणारी  
विवक्षित हालचाल, कण्हेणे वगैरे तोंडून निघणारे आवाज इ.

(२) श्रीमंताची कृती :— आवश्यक त्या हालचाली, भिकाऱ्याकडे दुर्लक्ष  
करणे व निघून जाणे.

(३) गरीब माणसाची कृती (१) कळवळ्याची भावना उत्पन्न होऊन  
तदनुसार शारीरिक परिवर्तने घडणे. (२) व भिकाऱ्याजवळ जाऊन  
मदत करणे. सर्व हृक्संवेदनांचा विचार केला तर वरील संवेदनांच्या  
जोडीला पुढील संवेदनांची भर घालावी लागेल.

(१) श्रीमंत माणूस : उंची पोषाख, तुकतुकीतचर्या इ. ची  
हृक्संवेदना

(२) गरीब माणूस : मळकट पोषाख, सुकलेली चर्या इ. ची हृक्संवेदना

(३) भिकारी : दाढी वाढलेली; सुकलेलीचर्या, अंगावर चिंध्या,  
शेजारी टमरेल, इ. ची हृक्संवेदना

अर्थात् वरील सर्व गोष्टी तिन्हाइताला प्रतीत व्हावयाच्या आहेत. कारण  
ललितकृतीची जाणीव त्यालाच व्हावयाची आहे.

समजा, हा तिन्हाइत लांडग्यांच्या कळपातून नुकताच सुटून आलेला  
एक मुलगा आहे. इस्पितळातून पडल्यापडल्या तो हे दृश्य पाहत आहे.  
समोरच्या दृश्यातील सर्व संवेदना त्याला प्रतीत होणारच. पण त्या  
संवेदनांच्या आधारे त्याला 'हा श्रीमंत, हा भिकारी, हा गरीब,' हे ओळखता  
यावयाचे नाही. विशिष्ट प्रकारच्या पोषाखाशी निगडित विशिष्ट अर्थ  
त्याच्या लक्ष्यात यावयाचे नाहीत. सामाजिक अनुभवाचे क्षेत्रच त्याच्या कक्षे-  
बाहेरचे आहे. तेच त्याला लांडग्यांच्या कळपाजवळ नेले तर मात्र तो चार

पायांवर उड्या मारू लागणार. ज्या अर्थी त्याला व्यक्तींची सामाजिक ओळखच पटणार नाही त्या अर्थी त्यांच्या कृतीमधील अर्थ जाणवणे अशक्य व म्हणूनच त्यांच्या अर्थपूर्ण कृतीमधील 'विरोध' जाणवणेही अशक्यच. याचा अर्थ असा की लांडग्यांच्या कळपात वाढलेल्या रामूच्यात्रांबतीत वरील दृश्यातील विरोधलयांची प्रतीती ही अशक्य गोष्ट होय. कलाकृतीचे घटक ओळखण्याच्या असमर्थतेचा हा प्रकार आहे ही गोष्ट उघड आहे. समजा, हा तिन्हाईत आदिवासी जमातींमधून नुकताच धरून आणलेला एक तरुण आहे. गरीब - श्रीमंत - भिकारी हे प्रकार त्याला फारसे माहीत नाहीत. हा प्रकार अर्धामुर्धा काहीसा त्याच्या डोक्यात समजा येईलही. या दोन व्यक्तींच्या कृतीतील (कृतींच्या अर्थांमधील) विरोध कळला तर थोडाबहुत समजा, कळेलही. संस्कृतीशी अजिबात संबंध नसलेल्या जमातीतला हा तरुण असेल तर तेवढाही कळू शकणार नाही. तेव्हा विरोध लयीतील सौंदर्य, त्याच्या लक्ष्यात येणे कठीणच.

याचा अर्थ असा की प्रसंगातील विरोधलय लक्ष्यात येऊन 'सौंदर्यभावना' उचंबळून येण्यासाठी जो तिन्हाईत हवा तो गरीब - भिकारी - श्रीमंत असलेल्या समाजातीलच हवा. रामूसारखा वा आदिवासी तिन्हाईत तेथे उपयोगाचा नाही.

गरीब कोण, श्रीमंत कोण, भिकारी कोण वगैरे ओळखण्यासाठी, तसेच गरीब-श्रीमंत-भिकारी म्हणजे काय असते. ते समजण्यासाठी तिन्हाईत विवक्षित समाजातीलच हवा हे तर खरेच, परंतु तेवढ्याने काम भागेल असे दिसत नाही. भिकाऱ्यांच्या संदर्भात त्या दोघांच्या कृतीला विवक्षित अर्थ आहे असे मढेंकरांचे म्हणणे. तेव्हा तिन्हाईत हवा तो दोघांच्या कृतीचा भिकाऱ्यांच्या संदर्भात विवक्षित अर्थ समजणारा. तो अर्थ विरोधी स्वरूपाचा असेल तरच ('भावना निर्माण होऊ न देता') विरोधलय जाणवणार. तेव्हा तिन्हाईताचा विचार पुढे चालविणे भाग आहे.

आता समजा १९४४ सालचा बंगालचा दुष्काळ चालू आहे. लोक खेडगावातून शहराकडे धाव घेत आहेत; रस्त्याच्या कडेकडेने मरून पडत

आहेत. आपला भिकारी तेथेच आसन्नमरण स्थितीत पडला आहे. आपला तिन्हाईत बगीत बसून त्याच वाजूने हवा खायला निघाला आहे. मोठा तालुकदार आहे तो. त्याने आपला तांदूळ इंग्रज दलालांना केव्हाच विकून टाकला आहे. हा फार सुसंस्कृत माणूस आहे त्याला वरील प्रसंग दिसतो. श्रीमंत माणूस भिकाऱ्याकडे दुर्लक्ष करून निघून जाताना दिसतो. गरीब कळवळून त्याच्याजवळ जाताना दिसतो. तिन्हाईत जुना अनुभवी माणूस असल्यामुळे असे प्रसंग त्याच्या नित्य परिचयाचे आहेत. तेव्हा तो गरीब-श्रीमंत - भिकार कोण ते ओळखतो. गरीब - श्रीमंत - भिकारी म्हणजे काय हेही त्याला माहीत आहे. परंतु भिकाऱ्याकडे त्याची सहानुभूती धावावी तेवढी धावत नाही. श्रीमंताला निघून जाताना पाहून त्याच्या मनात बहुतेक पुढील प्रकारचे विचार येऊ शकतील :- 'दुसरे काय करू शकणार विचारा. कोणाकोणाला वाचवणार ? हे लोक असेच. पैसे मिळाले की दारूत बुडवून टाकतील. मागचा पुढचा विचार नाही... आणि आता असा विचार करायला लागले तर झालेच... हाती नरोटी यायची... कुणाकुणाला वाचवणार ! नशीब एकेकाचे... दुसरे काय ?' अशा प्रकारचे विचार पूर्वीही अनेकदा त्याच्या मनात आलेले असतातच. या संदर्भात त्याला गरीबाची कृतीही अर्थपूर्ण वाटेल; परंतु फारशी अर्थपूर्ण वाटणार नाही. निदान श्रीमंताच्या कृतीच्या संदर्भात विरोधी अर्थाने फारशी अर्थपूर्ण वाटणार नाही. म्हणजे घटकांचा अर्थ कळला खरा परंतु तुल्यत्रल स्वरूपाचे दोन परस्पर विरोधी घटक एवढ्या तोलाचा तो अर्थ नव्हता. याचा अर्थ असा की, हा तालुकदार गरीब-श्रीमंत-भिकारी वर्गातला खरा, पण त्या अर्थपूर्ण कृतीचा अर्थ त्याला वेगळा लागलेला आहे व म्हणून अन्य तिन्हाईतापेक्षा त्याला प्रतीत होणारा विरोध भिन्न प्रकारचा व क्षीण स्वरूपाचा आहे.

मदेंकरांचे उदाहरण खरे ठरण्यासाठी हा तिन्हाईत गरीब-श्रीमंत-भिकारी असलेल्या समाजातील तर हवाच, परंतु तो गरीबाची व श्रीमंताची कृती विरोधी अर्थाने जाणवून घेऊ शकणारा असा हवा. तो तालुकदार वर्गातला,

किंवा वर वर्णिलेल्या तालुकदार या व्यक्तीसारखी मानसिक घडण असलेला असून चालणार नाही.

या प्रसंगातील केंद्रीय व्यक्ती भिकारी ही आहे. आसन्नमरण परिस्थितीमुळे या व्यक्तीला पाहताच माणसाच्या मनात सहानुभूती, दया, अनुकंपा निर्माण व्हावी अशी अपेक्षा आपण करतो. विशिष्ट प्रसंगातील ही व्यक्ती म्हणजे आपणामधील मनुष्यत्वाला आवाहन करणारी एक परिस्थिती आहे. त्या व्यक्तीला मदत करणे वा न करणे म्हणजे माणुसकीला धरून कृती करणे वा न करणे. तिन्हाइताच्या मनात माणुसकीला धरून जी कृतीची अपेक्षा जागृत होणार त्या संदर्भातच त्या दोघांच्या कृती अर्थपूर्ण ठरणार आहेत. मदत करण्याचे सामर्थ्य असूनही मदत न करणे व तसे सामर्थ्य नसूनही मदत करणे, हा विरोध तिन्हाइताच्या मनात भिकाऱ्याला बघून मानवतेची अनुभूती जागृत झाली असेल तरच विरोधी ठरणार, एरवी नव्हे. तशी जागृती झाल्याशिवाय मर्देंकरांच्या अर्था विरोधलय जाणवणे केवळ अशक्य. तिन्हाइतानाच तचा हा विचार येथेच थांबवून हाती आलेले मुद्दे कोणते ते पाहू या :-

(१) 'लय' हे वस्तुनिष्ठ सौंदर्य तत्त्व मर्देंकरांनी मानिले आहे. संवेदना ह्या (सार्वत्रिकता या अर्थाने) वस्तुनिष्ठ असल्यामुळे लयतत्त्वाची वस्तुनिष्ठता सिद्ध करणे शक्य झाले. विशुद्ध संवेदनांना [म्ह. निखळ हिरवा, पिवळा अशा अनुभवांना] वस्तुनिष्ठ अस्तित्व नाही, त्या अनुभवातही आत्मनिष्ठ घटक अपरिहार्यपणे मिसळतो, असे कोणी म्हटल्यास मर्देंकरांच्या मार्गाने लयतत्त्व वस्तुनिष्ठ म्हणणे कठीण जाऊ शकते.

(२) संवेदनांची वस्तुनिष्ठता आपण मान्य केली तरी ललितकृतीतील अर्थपूर्ण घटक हे विशुद्ध संवेदनांप्रमाणे वस्तुनिष्ठ नाहीत. त्यांचा अर्थ ते समाजसापेक्ष आहेत.

(३) अशा सापेक्ष अर्थांच्या अनुभव घटकांवर आधारलेल्या लयीचे कलाकृतीगत अस्तित्व अस्तित्वदृष्ट्या धोक्यात पडल्याशिवाय राहत नाही. कारण

अर्थपूर्ण घटक सर्वांना समान अर्थाने प्रतीत होतीलच असे तत्त्वतः म्हणता येत नाही. म्हणजे एकाच्या दृष्टीने कलाकृतीत लयतत्त्व आहे म्हणून ती 'सुंदर' आहे हे जसे बरोबर ठरेल, त्याप्रमाणेच दुसऱ्याच्या दृष्टीने तेथे लयतत्त्व नाही म्हणून ती वस्तू असुंदर ठरेल.

आता या ठिकाणी असे म्हणता येऊ शकेल की-असे आक्षेप घेतल्याने काहीच सिद्ध होत नाही. भावार्थांचे घटक समाजसापेक्ष असतील, युक्तिवादासाठी असेही मान्य करू या, की त्यातील 'लय' काहींना जाणवेल, काहींना जाणवणार नाही. परंतु ती ज्यांना जाणवेल, त्यांना मात्र एका 'सुंदर' ललितकृतीचा अनुभव येईल की नाही? आणि तसे असल्यास 'लय' तत्त्व हाच सौंदर्याचा निकष आहे या गोष्टीला बाध येतोच कोठे? या तत्त्वाच्या दृष्टीने सौंदर्याचा सामाजिकतेशी संबंध पोचतोच कोठे?

हा आक्षेप लक्ष्यात घेऊन वरील तिन्हाइताचेच उदाहरण पुढे चालू ठेवू या.

समजा, त्या भिकाऱ्याच्या जागी त्याचाच हुबेहूब एक दगडी पुतळा आहे. श्रीमंत तिकडे दुर्लक्ष करून निघून जातो. भिकारी पुतळ्याच्या जवळ जातो. परंतु, या संदर्भात आता या दोन्ही कृती फारशा अर्थपूर्ण ठरत नाहीत-अर्थात् तिन्हाइताच्या दृष्टीने. श्रीमंताचा श्रीमंतपणा आता डोळ्यावर येत नाही व गरीबाचा गरीबपणा मनावर ठसत नाही. या दोन कृती आता फक्त **भिन्न** कृती आहेत. **विरोधी** कृती नाहीत. भिकारी नाहीसा झाल्याबरोबर, ज्या कृती अगोदर मोठ्या अर्थपूर्ण व विरोधी अर्थाच्या वाटल्या त्या आता तशा वाटत नाहीत. किंबहुना त्यांच्या कृतीतला गर्भितार्थ ही उमटत नाही. काळा आणि पांढरा या रंगांच्या संवेदना (संवेदनांचे अनुभव) विरोधी वाटतात. त्यासाठी म्ह. विरोधी वाटण्यासाठी त्यांना आणखी कशावर अवलंबून राहावे लागत नाही. तशी गोष्ट या दोन कृतींची वाटत नाही. जिवंत असलेला भिकारी काढून अगदी त्याच्याच सारखी आकृती ठेवली म्ह. दृक् संवेदना समजा अगदी त्याच ठेवल्या तरी एकदम फरक पडतो. पूर्वी विरोधी वाटलेली कृती आता फक्त भिन्न वाटते, असे का व्हावे?

कारण उघड आहे. तेथे पुतळा नसून आपल्याचसारखा हाडामासाचा जिवंत माणूस आहे, आणि तो मरायला टेकला आहे ही परिस्थितीच विलक्षण आहे. येथे माणुसकीचे आवाहन आहे, आव्हान आहे. श्रीमंताला ते जाणवते म्हणून तो जाणीवपूर्वक दुर्लक्ष करून निघून जातो. गरीबाला ते जाणवतेच कारण त्याला कळवळा येतो व तो मदतीस धावतो. हे मानवतेचे मूल्य परिस्थितिगर्भ असल्यामुळे या संदर्भात प्रत्येकाच्या कृती विरोधी अर्थाने महत्त्वाच्या ठरतात. या मूल्याच्या अभावी या कृती नुसत्या भिन्न ठरतील.

क्ष हे मूल्य म्हणून = क विरुद्ध ख

क्ष हे मूल्य नाही म्हणून = क आणि ख

याचा अर्थ आता स्पष्ट आहे. संवेदनांच्या स्वतःच्या गुणधर्मांप्रमाणे त्या परस्परांच्या जवळ ठेवताच त्यांच्यामध्ये आपोआप संवादाचा वा विरोधाचा संबंध स्थापन होऊ शकतो. भावार्थांच्या घटकांचे तसे नाही. ते भिन्नजातीय आहेत. म्हणून 'दोन अर्थपूर्ण वागणुकीतील विरोधच फक्त जर त्या तिऱ्हाइताने पाहिला, तर त्याच्या मनात जी भावना उचंबळेल ती सौंदर्यभावना' — हे विधान बरोबर वाटत नाही. कारण मूल्याधाराशिवाय ( व तो तिऱ्हाइताच्या मनात असल्याशिवाय) भावार्थांचे घटक काळ्या-पांढऱ्या हिरव्या पिवळ्या-लाल इ. रंगांप्रमाणे स्वतःच्याच गुणधर्मानुसार परस्परांमध्ये संबंध निर्माण करू शकत नाहीत.

याचा अर्थ असा की—

(१) संवेदना ( संवेदनांचा अनुभव ) आणि भावार्थांचे घटक या दोन गोष्टी सजातीय नाहीत. स्वतःच्या गुणधर्मानुसार रंग किंवा नाद जवळ येताच त्यांच्यामध्ये संवाद विरोधाचे नाते उत्पन्न होऊ शकते. परंतु भावार्थांचे घटक निरपेक्षपणे स्वतंत्रपणे परस्परांशी संवादी किंवा विरोधी असे असू शकत नाहीत.

(२) कारण, ललितकृतीतील अवयवांचा संवाद-विरोध हा ललितकृतीमध्ये गर्भित असलेल्या कोणत्या तरी प्रतीतीच्या अनुसार, प्रतीतीगत मूल्यानुसार संवाद वा विरोध ठरत असतो.



(३) याचा अर्थ असा की मर्देंकरांना अभिप्रेत असलेले लयतत्त्व ललितवाङ्मयाला लागू होऊ शकत नाही. कारण, ललितवाङ्मयातील लयतत्त्व गर्भित मूल्यसंदर्भाशिवाय आकार घेऊ शकत नाही.

(४) याचा अर्थ असा की सामाजिकतेचा—जीवन मूल्यांचा ललितकृतीशी जो संदर्भ येतो तो उपन्या स्वरूपाचा नसून थेट ललितकृतीच्या कलात्मकतेशीच निगडित असतो.

x

x

x

ललितकृती ही एक संघटना असते. ती एक एकात्म एकजिनसी सावयव संघटना असते. ही संघटना शब्दशक्तीच्याद्वारे साकार व संवेद्य झालेली असते. शब्दशक्तीच्याद्वारे साकार व म्हणून संवेद्य झालेल्या भावार्थाच्या घटकांना जे घटकत्व प्राप्त होते ते कलाकृती ही एकार्थयुक्त अशी एकजिनसी संघटना असते म्हणूनच. भावार्थाचे घटक जर एकत्र येऊ शकत असतील तर ते एकाच मार्गाने—सर्वसमावेशक अशा अर्थाच्याद्वारेच. भावार्थाचे घटक संवाद—विरोध इ. लयतत्त्वाने बद्ध झाले तरी तेवढ्यामुळे त्यांमधून एकच एक ललितकृती निर्माण होईल असे म्हणता येत नाही. चित्रकार जसा निरनिराळे रंग घेऊन संवाद विरोधानुसार एक 'सुंदर' आकृती तयार करू शकतो, त्याचप्रमाणे वेगवेगळ्या कवितांमधून अस्सल स्वरूपाचे अनुभव असलेले निरनिराळ्या रसातले अंश घेऊन त्यांची संवाद विरोधादी तत्त्वानुसार रचना केली तरी त्यांमधून एकसंध कलाकृती निर्माण होऊ शकणार नाही; व म्हणून त्या संदर्भाच्या अभावी त्या अंशांना एकसंध कलाकृतीचे घटकत्वही प्राप्त होऊ शकणार नाही. भावार्थाच्या प्रत्येक घटकाला या एकार्थाच्या संदर्भातच एकजिनसी कलाकृतीमध्ये विवक्षित प्रयोजन (Function) प्राप्त झालेले असते. याचा अर्थ असा की भावार्थाचे घटक स्वतंत्रपणे कधीच विचारार्थ घेता येऊ शकत नाहीत. कारण स्वतंत्रपणे विचार करण्यात त्यांमधील एकार्थाचा अंश नाहीस.

झालेला असतो, एकार्थाच्या संदर्भातील प्रयोजन (Function) नाहीसे झालेले असते; त्यामुळे खरे तर कलाकृतीच नष्ट झालेली असते. भावार्थाच्या घटकांचा वेगळा विचार कलाकृतीच्या संदर्भातील विचार राहिलेला नसतो, म्हणजे वेगळ्याच गोष्टीबद्दलचा तो विचार असतो. यानाबत एक उदाहरण सांगण्यासारखे आहे. आफ्रिकन जमातीच्या एका व्यक्तीला हॅम्लेट हे नाटक वाचून दाखविण्यात आले. त्या नाटकातील एकेका प्रवेशाचा अर्थ, - एकेका अंकाचा अर्थ, त्याला समजावून सांगण्यात आला व त्याला समजला. हॅम्लेटच्या प्रत्येक वाक्याचा, कृतीचा अर्थ कळूनही त्याला हॅम्लेटचे गौडबंगाल कळेना; त्याच्या मानसिक संघर्षाची अपरिहार्यता व मर्म आकळेना. ज्या सामाजिक-नैतिक मूल्यांवर हॅम्लेटचा आत्मसंघर्ष उभा आहे त्या मूल्यांच्या जाणीवेच्या अभावी- (त्या नाटकाच्या संघटनतत्त्वाच्या अभावी) संपूर्ण नाटकाचे, त्यातील एकार्थाचे, आकलनच होईना व म्हणून भावार्थाच्या घटकांच्या परस्परसंबंधाचे अपरिहार्यत्वही आकळेना. याचा अर्थ असा की ललितकृतीला एकजिनसीपणा देणारे तत्त्व तिच्या सर्व घटकावयवांना व्यापून असणारा मूल्यगर्भ एकार्थच. होय हा अर्थ रसिकांना प्रतीत व्हावयाचा असल्यामुळे त्याला 'प्रतीती' असेही म्हणता येऊ शकेल. कलावंत आपली प्रतीतीच सगुण, साकार करू पाहत असल्यामुळे या दृष्टीनेही 'प्रतीती' ही संज्ञा संघटकतत्त्वासाठी वापरता येऊ शकेल. ललितकृतीतील हा अर्थ किंवा 'प्रतीती' कलावंताला अभिप्रेत असलेला जीवनार्थ प्रकट करणारी असते, मूल्यगर्भ असते. ही प्रतीतीच शब्दशक्तिच्या द्वारे सगुणसाकार स्वरूपात रसिकांसमोर उभी असते; तिच्यामुळेच भावार्थाच्या घटकांना प्रयोजन प्राप्त होऊन ते एकजीव झालेले असतात. ती आकळल्याशिवाय घटकांना कलाकृतीच्या दृष्टीने काहीही अर्थ उरत नाही. अशा रीतीने ललितकृतीचे संघटकतत्त्वच मुळात सामाजिक असते हे उघड आहे. येथे एका मुद्याचा जाता जाता उल्लेख करावासा वाटतो. ललितकृती ही एकीकडे प्रतीतीच्या आधारे सगुण-साकार झालेली दिसत असताना, त्या स्वरूपात तिच्याद्वारे लयतत्त्वाचेही, बाह्य दृष्टीने पाहता, पालन झालेले दिसून येते. प्रस्तुत लेखकाच्या मते लयतत्त्व

ही ललितकृतीची अवश्योपाधी आहे, तो तिच्या मूल्यमापनाचा निकष नव्हे. मात्र, त्यासाठी स्वतंत्र विचार करणे आवश्यक आहे यात संशय नाही.

×

×

×

ललितकृती ही भावार्थींची एक मूल्यगर्भ प्रतितीनिष्ठ एकजिनसी अशी संघटना हे आहे व तिच्यात व तिच्या घटकात अवयवअवयवीचे नाते आहे. हे एकदा मान्य केल्यास तिच्या मूल्यमापनाची पद्धतदेखील निश्चित केल्यासारखी होते असे म्हणता येईल. ललितकृतीच्या एकसंध प्रतीतीच्या संदर्भातच तिच्या घटकावयवांचा विचार करणे मग रास्त ठरेल. घटकावयांमधील परस्परसंबंध स्वतंत्रपणे पाहात, - त्यामधील संवादविरोध पाहात - मग एकंदर ललितकृतीचा विचार करणे बरोबर ठरणार नाही. तसा विचार होऊच शकत नाही. 'खेडेगावातील रात्र' या कवितेत मढेंकरांनी याच पद्धतीचा अवलंब केलेला आहे. ललितकृतीतील फक्त संवेद्यघटकांची मोजमापे पाहूनही समग्र ललितकृतीचे मूल्यमापन होणे कठीण. कारण ललितकृतीतील 'प्रतीती' भावार्थींच्या घटकांच्या आश्रयाने साकार झालेली असते. ते घटक स्वतंत्रपणे वेगळे काढून विचार करणे म्हणजे त्यांच्या कलाकृतिगत कार्यापासून (Function) वेगळे काढून त्यांचा विचार करणे आहे; म्हणजे कलाकृतिव्यतिरिक्त अन्य गोष्टींचा विचार करणे आहे.

'खेड्यातील एक रात्र' या कवितेत एक 'प्रतीती' साकार झालेली आहे. नागर संस्कृतीपासून आणि वृत्तीपासून दूर, अनंतअपार व भयानकरात्रीच्या विळख्यात सापडलेल्या मनाच्या आदिमभयाची ती अनुभूती आहे. या कवितेच्या सर्व घटकावयवामधून ही 'प्रतीती'च साकार झालेली आहे. आत्मप्रस्थापक मानवी मनाच्या संदर्भातच त्या अस्तित्वाला वेढून त्याला भयविदीर्ण करणाऱ्या, दत्ता धरून बसलेल्या, अनेक अनामिक व भ्यासुर शक्तींनी मनाची गाळण उडविणाऱ्या प्राचीन रात्रीची 'प्रतीती' साकार होऊ शकते. ही सामान्य सुस्पष्ट भयाची प्रतीती नव्हे. तर अगतिक, अरक्षित अस्तित्वाला आदिम भयाने कासावीस

करून सोडणाऱ्या खेडेगावच्या गूढ रात्रीची ही 'प्रतीती' आहे व ती साकार करण्याचे कार्यच या कवितेतील घटकावयवांनी केलेले आहे. या कवितेचे मोल कोठल्याही तथाकथित जीवनार्थनिरपेक्ष सौंदर्याच्या साक्षात्कारात नसून, ते अस्तित्वमूल्यगर्भ एकजिनसी जीवनार्थयुक्त साकार 'प्रतीती'त आहे. या प्रतीतीच्या संदर्भात, ती संवेद्य साकार होण्यात घटकावयवांनी कोणते कार्य कसकसे पार पाडले आहे ते पाहण्यातच या कवितेची खरी समीक्षा आहे असे म्हणणे भाग आहे. अर्थातच या कवितेच्या एकात्म संघटनेची (Structure) चर्चा करताना लयतत्त्वाचे-ही आपोआप पालन झालेले दिसून येईल. ते तसे का झाले आहे, हा वेगळा मुद्दा आहे.

हरिभाऊंच्या 'पण लक्ष्यात कोण घेतो' या ललितकृतीच्या संघटनेची चर्चा करतानाही अगोदर तिच्याद्वारे कोणती एकात्म 'प्रतीती' साकार होते हे पाहणे आवश्यक आहे. या ललितकृतीची 'प्रतीती' यमूच्या रूपाने साकार झालेली आहे. या ललितकृतीतील सर्व घटकावयव यमूच्या सामाजिक रूढींनी जखडलेल्या, परंतु सर्वांगाने विकसित होऊ पाहणाऱ्या, आपल्या सर्व विलोभनीय वैशिष्ट्यांनिशी जगू पाहणाऱ्या व्यक्तित्वाच्या संदर्भातच या ललितकृतीत अपरिहार्य ठरले आहेत. या कादंबरीतील प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष, कळत वा नकळत पारतंत्र्याची जी विविध रूपे आहेत त्या सर्वांच्या संदर्भातच यमू'चे' स्वातंत्र्यमूल्यगर्भ व्यक्तित्व आपल्या वैशिष्ट्यांसह ठळकपणे उभे आहे. हरिभाऊंची 'प्रतीती' या कादंबरीच्या एकात्म सजीव संघटनेच्या रूपाने साकार झालेली आहे. या कृतीतील घटकावयवांमधील व्यवस्था (order), त्यांमधील संवाद विरोधाचे नाते, या 'प्रतीती'तील गर्भित मानवतेच्या मूल्यामुळेच निर्माण झालेले आहे, हे उघड आहे. या विवक्षित कला-कृतीतील विवक्षित 'प्रतीती' ही संघटक तत्त्व ठरते आहे तिच्यामागील विवक्षित मूल्यांमुळे. रसिकाच्या संदर्भात विचार करावयाचा तर, या ललितकृतीतील घटकावयवांची संघटना एवढी प्रभावी आहे की

रसिकमनातील मूल्यभावना तात्काळ जागृत होऊन त्या संदर्भात त्याला ही साकार 'प्रतीती' आस्वाद्य व्हावी.

तेव्हां हरिभाऊंच्या या ललितकृतीची समीक्षा देखील अवयवशः न होता तिच्या समग्र 'प्रतीती'च्या संदर्भात होईल तेव्हाच ती ललितकृतीला अधिक न्याय देऊ शकेल. अशा प्रकारचे प्रयत्न याबाबत झालेले आहेतही.

ललितकृतीतील 'प्रतीती' अस्सल असेल तर, याचाच अर्थ भावार्थांचे घटकही अस्सल असतील तर, ती अस्सल प्रतीती साकार झाली आहे असे आपण म्हणू शकू. 'खेड्यातील एक रात्र' व 'पण लक्ष्यात कोण घेतो' या अस्सल कलाकृती आहेत. याच 'प्रतीती'च्या संदर्भात असेही म्हणता येऊ शकेल की, ज्या ललितकृतीतील मूल्यगर्भ 'प्रतीती' अधिक सखोल असेल (म्हणजेच ज्या संघटनेतील भावार्थांचे घटक मूलभूत मानवी अनुभव प्रकट करणारे असतील) व व्यापक असेल (म्हणजेच असे मूलभूत अनुभव ज्या मानाने जीवनाच्या विविध पातळ्यांवरील वा विविध क्षेत्रांमधील असतील), त्या मानाने ती ललितकृती श्रेष्ठ होय. ललितकृतीच्या प्रतवारीचा हाच निकष होय.

\* \* \*

## साहित्यातील 'वास्तव'

: ५

आजचा लेखक आजच्या जगात राहतो, म्हणून त्याने आजचे जग ओळखले पाहिजे.

कोणताही लेखक अगोदर लेखक असतो, मग सारे काही असू शकतो. म्हणजे असे की, ज्याच्याजवळ जो गुण असतो त्याचा उपयोग करण्यातच त्याचे खरे समाधान असते. जगाचेही त्यातच खरे हित असते.

दुसरे असे की, माणूस लिहितो तेव्हाच फक्त लेखक नसतो; तर तो लिहित नसतो तेव्हाही लेखकच असतो. नव्हे, तेव्हाच तो खरा लेखक असतो असेही एका अर्थी म्हणता येईल. कारण लिहिण्यासारखे अगोदर काही गवसल्याखेरीज उगाच काही लिहिता येत नाही. त्यासाठी लेखकाने आपला लेखकपणा चोवीस तास जपावा लागतो. लेखक असणे ही ठराविक वेळेपुरती गोष्ट नव्हे.

इतर लोक आपापले जीवन जगतात. लेखकही जगतोच; परंतु त्याबरोबर तो जीवनाकडे पाहतोही. आपण कसे जगतो ते पाहणे इतरांमध्ये नसते. लोक प्रेम करतात पण आपण प्रेम कसे करतो हे पाहण्याची त्यांची वृत्ती नसते. लोक व्देष करतात परंतु आपण द्वेष कसा करतो हे पाहण्याची

त्यांना गरज वाटत नाही. लेखकाला मात्र तशी गरज वाटते. नव्हे, तोच त्याचा धर्म असतो. चार-चौघात आणि लेखकात येथेच फरक पडतो. हा फरक मान्य केला पाहिजे.

आता लेखक जगाकडे पाहतो म्हणजे काय करतो? तेही पाहिले पाहिजे. यात दोन गोष्टी आहेत : एक म्हणजे, लेखकाला आपला अनुभव उभा करायचा असतो. वाचकांच्या अनुभवाला आणून द्यायचा असतो. त्याच्या पंचेंद्रियांना तो जाणवून द्यायचा असतो. गुलाबाचे फूल घ्या. ते सुंदर आहे असे म्हटल्याने काहीच साधत नाही. पण जेव्हा लेखक शब्दांच्याद्वारे त्या गुलाबाच्या रंगरूपाचा तुम्हांला अनुभव आणून देतो तेव्हा तुम्हाला गुलाबाचा प्रत्यक्ष अनुभवच आल्यासारखे वाटते. गुलाब प्रत्यक्षच पाहिल्याचा आनंद होतो. लेखक गुलाबाकडे पाहिल, खऱ्या अर्थाने त्याच्या रेषान् रेषा नि रंग टिपून घेईल, तेव्हाच तो अनुभव शब्दांच्या आधाराने त्याला उभा करता येऊ शकेल. तेव्हा लेखकाच्या जगाकडे पाहण्याचा हा एक भाग आहे; आणि फार महत्त्वाचा भाग आहे.

दुसरी गोष्ट म्हणजे, जो अनुभव लेखकाला उभा करायचा असतो त्याचा अर्थ त्याला कळावा लागतो. उगाच शब्दचित्रे काढीत बसण्यात लेखकाला गंमत वाटत नाही. गुलाबाचे फूल, माणूस, गाय इ. ची नुसती शब्दचित्रे कोणीच काढीत नसतो. माणूस भुकेल्या पोटी खाऊ लागला तर कसा अनुभव येतो त्याचे चित्र कोणी काढले आहे? पण, चेकॉव्हची एक गोष्ट आहे :

कित्येक दिवस उपाशी राहिल्यामुळे चांगला शिकला सवरलेला एक माणूस आपल्या मुलाचे बोट धरून भीक मागायला रस्त्यावर उभा असतो. स्वतः उपाशी राहणे कदाचित् त्याला शक्य झाले असते, पण मुलाची उपासमार त्याला सहन होत नाही. पिता पुत्र दोघे भिकेसाठी रस्त्यावर उभे असतात. रस्त्यावरून येणारे जाणारे पुष्कळ असतात, पण भिकेसाठी हात कसा पसरायचा, ते त्या सुसंस्कृत माणसाला कळत नाही. मूल समोरच्या

हॉटेलकडे सारखे टक लावून पाहात असते. आणि ओळखीचा खमंग वास येताच त्या पदार्थाची चव त्याच्या जिभेवर घोळू लागते. त्याची लाळ गळू लागते. मग ते मूल जोरजोरात तोंड चालवू लागते, नि मग मोठमोठ्याने मिटक्याही मारू लागते.

चेकॉव्हने हा जो अनुभव उभा केला आहे तो नुसता अनुभव नव्हे. त्यात त्याने मोठा अर्थ उभा केला आहे. लेखक या नात्याने चेकॉव्हचा मोठेपणा तो केवळ अनुभवाचा प्रत्यक्ष अनुभव आणून देतो यात नाही, तर तो एक अर्थपूर्ण अनुभव वाचकांच्या अनुभवाला आणून देतो यात आहे. जगाकडे पाहणे म्हणजे नुसता पंचेंद्रियांचा अनुभव घेणे नव्हे, तर पंचेंद्रियांनी अर्थपूर्ण अनुभव घेणे हा आहे.

पण अनुभवाचा अर्थ कळणे म्हणजे तरी काय असते? आता कोणतीही वस्तू माणसाला दिसते ती अर्थपूर्णच दिसते. आपापल्या हेतूप्रमाणे दिसते. 'हे पुस्तक चांगले आहे,' असे म्हटले तर परीक्षा पास होण्याच्या दृष्टीने चांगले आहे असा अर्थ विद्यार्थ्याला कळू शकेल. पण या दृष्टीने सध्या आपणाला विचार करायचा नाही. तर जगाचा अनुभव येतो तेव्हा आपणाला तो बरा-वाईट, न्याय्य, -अन्याय्य, इष्ट-अनिष्ट, सत्य-असत्य असा कळतो. लोकांनाही कळतो; परंतु, तो त्यांच्या स्वतःच्या जीवन व्यवहाराच्या संदर्भात. कलावंताला अर्थ कसा कळतो? तर माणुसकीच्या संदर्भात. म्हणजे, माणूस या नात्याने त्याला एखादा अनुभव चांगला-वाईट, न्याय्य-अन्याय्य इष्ट-अनिष्ट, सत्य-असत्य असा कळतो. लेखक जगाकडे पाहातो म्हणजे, कान, डोळे, नाक, त्वचा यांनी अनुभव घेतो व माणुसकीच्या दृष्टीने त्यांचा अर्थ लावतो.

एक टोबळ उदाहरण घेतल्याने हे स्पष्ट होईल :

समजा, तीन माणसे एक दृश्य पाहात आहेत. एक मारवाडी पहाटेच्या सुमाराला मुंग्यांना साखर घालतो आहे. पहिल्या व्यक्तीला वाटले की, शेटजी मोठे दयाळू आणि धर्मशील आहेत. आता अनुभवाची गंमत अशी आहे की,



अनुभवाचा अर्थ माणसाला अनुभवातच दिसू लागतो. म्हणजे असे की, शेटजींची मुखमुद्रा, त्यांच्या शांत हालचाली त्याला दयाळूपणाच्याच दिसू लागल्या. दुसरी व्यक्ती देखील हे दृश्य पाहते आहे. शेटजी कर्जवसुलीच्या बाबतीत किती निर्दय आहेत हे या व्यक्तीने पाहिले आहे. ते आठवल्यामुळे समोरचे दृश्य मूर्तिमंत दांभिकपणाचे आहे, असे या दुसऱ्या व्यक्तीला वाटते. आताच सांगितल्याप्रमाणे मनातला अर्थ वस्तूतच दिसू लागतो; म्हणजे, शेटजींची मुखमुद्रा, हालचाल त्याला भयंकर दांभिकपणाची वाटू लागते. म्हणजे पूर्वीच्या निर्दयपणाच्या आठवलेल्या विसंगत अनुभवामुळे, जो दयाळूपणाचा अनुभव वाटू शकत होता तोच आता नुसता 'देखावा' वाटू लागतो. तिसऱ्या व्यक्तीनेही हे दृश्य पाहिले आहे. या व्यक्तीला पहिल्या दोन घटनांच्या जोडीला तिसरी एक गोष्ट माहीत आहे. एकेका पैशासाठी जीव टाकणारे शेटजी आपल्या मुलीसमोर मात्र अगतिक होतात, तिचा कोणताही खर्चिक हट्ट ते चालू देतात. एका बाजूला पैशांच्या बाबतीतला निर्दयपणा, तो छपवण्यासाठी आणलेले धार्मिकतेचे सोंग आणि दुसऱ्या बाजूला पितृहृदयाची अगतिकता, हे दृश्य त्या व्यक्तीला दिसते. समोरच्या दृश्याने पहिल्या दोघांपेक्षां एक वेगळाच अर्थ या तिसऱ्या व्यक्तीला कळतो. तिघांना हा जो समोरच्या दृश्याचा अर्थ कळला तो त्यांच्या माणुसकीच्या अनुभूतीतून कळला हे स्पष्टच आहे.

पहिल्याला समोर जी कृती दिसली ती धार्मिकपणाची व दयाळूपणाची वाटली. एरवी समोर खरोखर काय होते? तर मुंग्यांची रांग, एका माणसाने वाटीतली साखर मुठीत धरणे व चिमूट चिमूट रांगेजवळ सोडणे, एवढेच दिसले. शेटजींची अन्य रूपे माहीत नसलेल्या व्यक्तीला ते दृश्य दयाळूपणाचे द्योतक का वाटले? तर ते त्याच्यातील माणुसकीच्या कल्पनेला वा अनुभूतीला [कल्पनेला नव्हेच, अनुभूतीलाच, कारण नुसत्या कल्पनेने समोरच दृश्यातील तपशील न् तपशील दयाळूपणाचा दिसला नसता.] पटले म्हणून. दुसरा म्हणाला, - धार्मिकपणा खरा नव्हे, हा 'देखावा' आहे. 'खरा' शेटजी, त्याचे 'वास्तव' रूप मला माहीत आहे. या ठिकाणी

'देखावा' या शब्दाच्या विरोधात **वास्तव** हा शब्द आलेला आहे. म्हणायचे असे असते की, एखाद-दुसऱ्या कृतीमुळे किंवा वरवर पाहता, तुम्हाला माणूस चांगला वाटतो खरा; पण तो तसा नव्हे. त्याचे खरे स्वरूप तुमच्या वाटण्यापेक्षा वेगळे आहे, विरोधी आहे. माणुसकीच्या अनुभूतीला स्पर्श करणारे म्हणून एक दृश्य 'चांगले' असे जे आपले मत होते, तेच त्याच्याशी निगडित दुसरे व माणुसकीला विरोधी दृश्य पाहिले तर दांभिकपणाचे किंवा खोटे ठरते. हे दुसरे दृश्य '**वास्तव**' आहे असे जेव्हा आपणास म्हणावयाचे असते तेव्हाही ते वस्तुतः आपल्या माणुसकीच्या अपेक्षेपेक्षा भिन्न आहे एवढेच म्हणावयाचे असते.

आजकाल आपण ज्याला 'वास्तव' म्हणतो त्याचा अर्थ ओळखला पाहिजे. हे 'वास्तव' नुसते 'असणे' कधीच असत नाही. मुंगीला साखर घालण्याचे दृश्य व कर्जवसुलीचे दृश्य-दोन्ही प्रत्यक्षात घडणाऱ्या घटनाच आहेत. खरे तर या नुसत्या वेगवेगळ्या घटना आहेत. पण आपण जेव्हा **माणुसकीच्या अनुभूतीतून** या घटनांकडे पाहतो तेव्हा त्या विरोधी ठरतात. म्हणजे, एकातून माणुसकशी संवादी घटना फळते, दुसरी विसंवादी. यांपैकी 'वास्तव' घटना कोणती? की दोन्ही वास्तवच? की एक 'देखावा' व एक 'वास्तव,' हे व्यक्तीच्या जास्तीत जास्त ज्ञानावर व तारतम्यावर अवलंबून असते. आपला मुद्दा असा की, माणुसकीच अनुभूतीच्या मुळाशी असते. तिच्याच संदर्भात आपण अनुभव किंवा घटना चांगल्या, वाईट, इष्ट-अनिष्ट इ. ठरवतो.

मूळ मुद्याकडे वळायचे तर लेखकाने आजचे जग ओळखायचे ते दोन अर्थानी. एक, जगातील घटनांची पंचेंद्रियांमार्फत त्याला प्रतीती आली पाहिजे. जग कसे आहे, हे पंचेंद्रियांमार्फत त्याला कळले पाहिजे. आणि दुसरे, जगातील या प्रतीत झालेल्या घटनांचा अर्थ त्याला माणुसकीच्या अनुभूतीतून लावता आला पाहिजे. लेखकाची माणुसकीची अनुभूती जेवढी जिवंत असेल, जागृत असेल, तेवढाच सखोल अर्थ त्याला गवसू शकेल. जागृत माणुसकीतून प्रत्यक्ष अनुभवाने, सहानुभूतीने किंवा कल्पनेने

जाणलेल्या जीवनाच्या विविध पातळ्यांवरील जितक्या अधिक घटनांचा अर्थ लेखकाला लावता येईल, तितक्याच व्यापक आणि खोलपणे त्याला स्वतःच्या काळाचाही साक्षात्कार होईल; तितकीच त्याची कला त्याच्या स्वतःच्या काळाचा वेध घेणारी ठरेल; स्वतःच्या काळाची मानवी स्थिती (ह्यूमन कंडिशन) साक्षात उभी करणारी ठरेल. जगातील सर्व श्रेष्ठ वाङ्मय माणुसकीच्या अनुभूतीतून मानवी स्थिती उभे करणारेच आहे असे दिसून येते. लेखकाने जग ओळखायचे ते असे. स्वतःच्या जगातील मूलभूत माणुसकीचा संघर्ष ज्याला जेवढा कळेल व माणुसकीच्या अनुभूतीतून संवादी वा विरोधी अनुभवांची वाचकाला अनुभवता येईल अशी संघटना ज्याला करता येईल तोच लेखक थोर यात शंका नाही.

\* \* \*

## सौंदर्य - काही विचार

: ६

-१-

प्राचीन मानवाची कला ही 'सौंदर्य' निर्मितीच्या प्रेरणेतून जन्माला आली असावी, असे वाटत नाही. या ठिकाणी 'सौंदर्य' या शब्दाचा अर्थ संवाद-विरोधसमतोलयुक्त रचना असा अभिप्रेत आहे. वस्तु आणि तिचे रूप (Form) अगदी स्पष्टपणे अलग करून त्यांचा स्वतंत्र विचार करण्याचे सामर्थ्य मानवाला बऱ्याच उशीरा, म्हणजे एक फार मोठी तांत्रिक क्रांती झाल्यानंतर, आल्याचे दिसते. हा काळ म्हणजे उत्तर अश्मयुगाचा काळ. तत्पूर्वीच्या पूर्वअश्मयुगाने मानवी इतिहासाचा ९८ टक्के भाग व्यापलेला आहे. या काळातील प्राचीन मानवाची कला ही त्याच्या जीवन संघर्षांचेच वास्तव रूप रेखाटणारी अशी होती. कलेद्वारे जीवनसंघर्ष अधिक यशस्वीपणे पार पाडण्याचे सामर्थ्य त्याला मिळत होते. आदिमानवाची कला त्याच्या जीवनसंघर्षांचे एक साधन होते ही गोष्ट सर्वमान्य आहे.

मात्र, प्राचीन मानवाच्या दगडी हत्यारांकडे पाहता एक वेगळीच गोष्ट नजरेसमोर येते. ही हत्यारे 'सुंदर' असावीत यासाठी आदिमानवाने आटोकाट प्रयत्न केल्याचे दिसते. पूर्वअश्मयुगाच्या प्रारंभी ही हत्यारे ओबडधोबड

अशी दिसतात. परंतु पुढे पुढे ती अधिकाधिक 'सुंदर' होत गेल्याचे दिसते. हत्याराच्या 'सुंदर' पणामुळे कोणते कार्य साधणार होते? त्या काळातील जीवनसंघर्ष तर अत्यंत विकट होता. उदरपोषणासाठी अक्षरशः जिवाचे रान करावे लागत होते. टोळीतील प्रत्येक व्यक्तीला, मग ती स्त्री असो की मांत्रिक असो, या कठोर जीवनसंघर्षात भाग घ्यावा लागत होता. हत्यारे 'सुंदर' करण्यासाठी वेगळा कारागीर अस्तित्वात वर्ग होता असे म्हणावे, तर त्या वर्गाला पोसण्यासाठी अतिरिक्त अन्नोत्पादन होत नव्हते. मग अशा विकट जीवनसंग्रामात आदिमानवाने हत्यारे 'सुंदर' करण्यासाठी का धडपडावे? आत्मरक्षण व वंशसंवर्धन या कार्यांच्या आड ही गोष्ट अवश्य थायला पाहिजे होती. की खरोखर या दोन्ही प्रेरणांपेक्षा भिन्न अशी केवळ 'सौंदर्य' निर्मितीची व 'सौंदर्यास्वादाची' एक स्वतंत्र प्रेरणा मानवाच्या ठायी मुळातच असल्यामुळे त्याने असे अपार परंतु निहेंतुक परिश्रम केले?

मग असे म्हणावे लागेल की आदिमानवाच्या हत्यारामध्ये दोन मूल्ये एक-वटलेली होती. एक उपयुक्ततेचे व दुसरे 'सौंदर्या'चे. या सौंदर्याचा उपयुक्ततेशी कोणताही संबंध नव्हता. आदिमानवाच्या उदरपोषणाच्या दृष्टीने हत्यार उपयुक्त होते व त्याच्या निहेंतुक आनंदासाठी त्याला 'सुंदर' रूप दिलेले होते.

आदिमानवाच्या जीवनसंघर्षात या 'सुंदर' रूपाला कोणतेच स्थान नसेल काय?

-२-

हा प्रश्न तूर्त तसाच सोडून, 'रूप' (Form) या शब्दाचा थोडा विचार करू.

आपल्या भोवताली असलेली सृष्टी ही रूपसृष्टी आहे. मानवाने निर्मिलेली भौतिकसृष्टी व कलासृष्टी हीही 'रूप' सृष्टीच.

निसर्गाची ही रूपसृष्टी स्थिर असलेली दिसत नाही, ती गतिशील आहे परिवर्तनशील आहे. अणुपासून ब्रम्हांडापर्यन्त व अचेतनापासून सचेतनापर्यन्त

स्थिर असे काही नाही. सारे गतिमान आहे. या गतिमानतेचा प्रत्यय आपणाला बदलत्या रूपांमुळे येतो. येथे 'रूप' म्हणजे केवळ बाह्य इंद्रियगोचर रूप नव्हे. 'रूप' हे एखाद्या संघटनेचे रूप असते. अणूच्या अंतर्गत संघटनेपासून विविध पातळ्यांवरील अनंत संघटना आपणाला दिसतात. चैतन्यशक्ती (energy) अशी विविध पातळ्यांवरील संघटनाच्या रूपांनीच प्रकट होत असते. बदलत्या रूपांशिवाय चैतन्यशक्तीची व चैतन्यशक्तिशिवाय सृष्टीच्या बदलत्या रूपांची आपणास कल्पनाच करता येऊ शकत नाही.

म्हणून सृष्टीतील कुठलेही 'रूप' केवळ बाह्य रूप नसते तर ती एक अंतर्गत संघटना असते. ती एकात्म संघटना असते. म्हणजे असे की तिच्यातील कोणताही भाग वेगळा काढता येत नाही. तसा वेगळा काढण्याने त्या वस्तूचेच विघटन होते व तिचे अन्य रूपात परिवर्तन होते. घटकांचे कार्य त्या वस्तूची एकात्मता (wholeness) टिकवून धरणे हेच असते. म्हणूनच घटकाचा स्वतंत्र विचार होऊ शकत नाही. एकात्म वस्तूचा अविभाज्य घटक म्हणूनच होऊ शकतो. हर्बर्ट रीडच्या शब्दात संघटनेची व्याख्या पुढीलप्रमाणे देता येईल.

'Structure is a morphological category in which parts stand in functional relation to an integrated whole.'

हा रूपशास्त्रीय विचार (Morphological approach—Morphe = Form—Logos—Discourse or Science) वैज्ञानिक क्षेत्रातील आजची मान्य अशी विचारपद्धती होय. आपली सौन्दर्यशास्त्रीय आकृतिबंधाची कल्पनादेखील केवळ इंद्रियगोचर आकृतिबंधापुरतीच (plastic form) मर्यादित नसावी. संघटनेचा (structure) विचार त्यातही समाविष्ट झालेला आहे. पूर्वीची विचारपद्धती म्हणजे वस्तूचे वेगवेगळे घटक अलग करून त्यांचा स्वतंत्रपणे वेगळा विचार करणे व नंतर मग एकंदर गोळावेरीज, विचार करून तोच वस्तूबद्दलचा विचार होय असे समजणे. या विचार-

पद्धतीची पाळेमुळे जगाला एक यंत्रच समजण्याच्या न्यूटोनियन काळातील आहेत.

जेथे 'रूप' असेल, तेथे संघटना असेल व जेथे संघटना असेल तेथे रूप असणे अपरिहार्यच आहे. याची व्याख्या पुढीलप्रमाणे देता येईल :-

'Form is the way in which matter is organised' रूपाची विवक्षितता संघटनेच्या विवक्षित स्वरूपामुळेच निर्माण होत असते.

-३-

सृष्टीरूपांमध्ये सर्वत्र समांगता (Symmetry) आढळते व त्यांमध्ये नवी भर पडत जाते. भौतिक विज्ञानाच्या दोन नियमांमुळे असे घडत असते. सृष्टीतील सर्व वस्तुरूपांमध्ये जी समांगता आढळते ती चैतन्याच्या किंवा ऊर्जेच्या (energy) पहिल्या नियमामुळे व तीमध्ये उत्क्रांती होत जाते ती दुसऱ्या नियमामुळे. पहिला नियम म्हणजे First law of Thermodynamics आणि दुसरा Second law of Thermodynamics. या ठिकाणी आपणाला सृष्टीमध्ये जी समांगता आढळते त्याचे कारण भौतिक-विज्ञानाच्या नियमाधारे समजून घ्यावयाचे आहे.

या प्रश्नाची दखल शास्त्रज्ञांनी पूर्वीपासून घेतलेली आहे. परंतु त्याचा रूपशास्त्रीय दृष्टीतून अत्यंत विस्तृतपणे अभ्यास करण्याचे काम On Growth and Form या द्विखंडात्मक ग्रंथाने केले आहे. D, Archy Thomson या शास्त्रज्ञाने जडवस्तूपासून सर्वच सेंद्रिय वस्तूंच्या व प्राण्यांच्या संघटनांचा गणिताधारे अभ्यास मांडून दाखविलेला आहे व तो आजच्या काळातील रूपशास्त्रीय दृष्टिकोणातून केलेला महत्त्वाचा अभ्यास म्हणून ओळखला जातो. टॉमसनच्या या ग्रंथाचा आधार रीड, लॅंगर वगैरे सौंदर्यशास्त्रज्ञांनी घेतलेला आहे. मात्र हा अभ्यास मुख्यतः सेंद्रिय वस्तूंचा आहे हे लक्षात ठेवले पाहिजे. टॉमसनचा सिद्धांत थोडक्यात असा —

सेंद्रिय वस्तूंमध्ये वाढीचे (Growth) तत्त्व असते. रूप (Form) हे या वाढीचेच कार्य होय. या रूपांमध्ये समांगता का आढळते ? तर त्याचे कारण

(वाढीमधल्या) ऊर्जेच्या विशिष्ट धर्मांमध्ये शोधावे लागते. थर्मोडायनेमिक्सच्या पहिल्या सिद्धांताच्या आधारे असे म्हणता येते की ऊर्जा एखाद्या सापेक्षतः स्थिर झालेल्या व्यवस्थेमध्ये समप्रमाणात व्याप्त झालेली असते. एखाद्या व्यवस्थेतील व्याप्त ऊर्जेला गर्भित ऊर्जा (potential energy) म्हणतात. ऊर्जेच्या समतोलाच्या या नियमामुळेच वस्तूच्या संघटनेमध्ये समप्रमाणता आलेली दिसते. वस्तुरूपांमध्ये समांगता निर्माण होणे हे ऊर्जेच्या या सिद्धांतामुळे अटळच असते. 'Gauss who first showed how, from mutual attractions between all the particles, we are led to an expression for what we now call the potential energy of the system; and we know as a fundamental theory of dynamics, as well as of molecular physics, the potential energy of the system tends to a minimum and finds in that minimum it's stable equilibrium.'

[ On Growth and form : D'Arehy Thomson - P 355 ]

एखाद्या व्यवस्थेच्या अंतर्गत असलेला ऊर्जेचा समतोल व त्या व्यवस्थेची समांगता (Symmetry) यांचा संबंध कोणता त्याबाबत टॉमसनने आपले म्हणणे पुढील शब्दात मांडले आहे :-

'If we ask what physical equilibrium has to do with formal symmetry and structural regularity, the reason is not far to seek, nor can it be better put than in these words of Machs,- In every symmetrical system every deformation that tends to destroy symmetry is complemented by an equal and opposite deformation that tends to restore it—regularity is successive symmetry - There is no reason—to be astonished that the forms of equilibrium are often symmetrical and regular—'



[ On Growth and Form—D' Archy Thomson—P 357 ]

थोडक्यात ऊर्जेच्या या equilibrium साधण्याच्या प्रवृत्तीमुळे रूपाच्या पातळीवर वस्तूंमध्ये समांगता निर्माण होत असते. हा कायदा अर्थात सृष्टीतील सर्व रूपांनाच लागू होतो. म्हणून सृष्टीतील बहुतेक सर्वच रूपांमध्ये आपणास सप्रमाणता, समतोल दिसून येतो व Thermo dynamics च्या कायद्यामुळे ते अटळ असते. प्रस्तुत मुद्दा अधिक काटेकोरपणे मांडायला हवा होता याची प्रस्तुत लेखकाला जाणीव आहे. परंतु सध्या या महत्त्वाच्या मुद्द्याचा तत्त्वार्थ सांगून (किंवा सांगायचा प्रयत्न करून) पुढे जाणे भाग आहे.

—४—

The forms of beauty relate to the forms of life, to biological forms.  
—D' Archy Thomson

सृष्टीतील रूपाच्या जाणीवेतून एकीकडे अमूर्त कल्पनांचा (ideas) उदय झाला व दुसरीकडे सृष्टिरूपांच्या समांग विशिष्टत्वामधून कलारूपे उदयाला आली, असे शास्त्रज्ञांचे मत आहे.

प्राचीन कलेचा विचार केल्यास ही गोष्ट आपणास स्पष्टपणे दिसून येते. चित्रकलेचे उदाहरण सोयिस्कर असल्यामुळे त्या आधारे ही गोष्ट सिद्ध करता येईल. गुहावासी मानवाची कला ही अतिशय जिवंत कला असल्याचे दिसून येते. गुहेतील भिंतीचित्रे डोळ्यासमोर आणल्यास ही गोष्ट तीव्रतेने जाणवल्याशिवाय राहात नाही. भिंतीवरील पशुचित्रांमध्ये समांगतेची किंवा लयनिष्ठतेची जाणीव स्पष्ट दिसते, व ते निसर्गाचे जीवंत अनुकरण आहे याबद्दलही शंका राहात नाही. पशूच्या कातडीचा खोळीसारखा उपयोग करून त्या मुशीतून आदिमानव मूर्ती तयार करित असे; तसेच त्या नमुन्यावरहुकूमच तो भिंतीवरील चित्रे काढित असे, असे एक मत आहे. ही चित्रे काढण्याअगोदर आदिमानवाने मानवी देहाचा व पशूच्या सांगाड्याचा चांगलाच अभ्यास केला असावा असे दिसते. पूर्वअश्म-

युगाच्या या प्रदीर्घ कालखंडांत सृष्टीच्या समांग लयनिष्ठ रूपांचाच अभ्यास करून तदनुकूल कला मानवाने निर्माण केली असे दिसून येते.

या नंतरच्या उत्तर अश्मयुगात मानवी जीवनामध्ये अभूतपूर्व क्रांती झाल्याचे दिसते. ही मानवी जीवनातील पहिली अत्यंत मूलगामी अशी तांत्रिक क्रांती होय. मानवी संस्कृतीला खरोखर येथूनच सुरुवात झालेली दिसते. माणूस आता शेतकरी बनलेला आहे. निसर्गाशी रोजची हात-घाईची लढाई मात्र आता मानवी जीवनापासून दूर गेलेली आहे. त्या प्रमाणात मानव हा निसर्गापासून दूर झालेला आहे. निसर्गाशी प्रत्यक्ष न भिडता त्याची रूपे दुरून न्याहाळण्याचे स्वातंत्र्य त्याला प्राप्त झालेले आहे. झोपड्या उभारणे, मातीची भांडी तयार करणे, टोपल्या विणणे इ. कामे तो आता करू लागला आहे.

या काळातील मानवाच्या कलेचे स्वरूपही मूलतः भिन्न झालेले दिसते. उत्तर अश्मयुगाची कला भूमितीय कला आहे. निसर्गरूपाचे अनुकरण या कालखंडामध्ये कोठेही केलेले दिसत नाही. सादृश्यमूलक कलेचा आता लोप झालेला दिसून येतो. आपणाला त्याच्या कलेची कल्पना मुख्यतः त्याच्या मातीच्या भांड्यांवरील व टोपल्यांमध्ये विणलेल्या डिझाईन्सवरून येऊ शकते. या आकृती 'सुंदर' असून त्यांमध्ये मोठे वैविध्य असलेले दिसून येते. जेथे जेथे उत्तर अश्मयुगाच्या मानवी अवस्थेचे अवशेष सापडतात तेथे तेथे-मग ते आशियाखंडामधील, आफ्रिकेतील, किंवा दक्षिण अमेरिकेतील अवशेष असोत—मातीच्या भांड्यांवर व टोपल्यांवर 'सुन्दर' 'सुन्दर' आकृतिबंध रेखाटलेले दिसतात. ही सर्व रेखाटे अमूर्त (Abstract) असूनही त्या रेषा विवक्षित प्राण्यांच्याच आहेत हे स्पष्टपणे ओळखू येते. येथे प्राण्यांच्या शरीराचाच अलंकरणासारखा उपयोग केलेला दिसून येतो. आणि प्राण्यांची तोंडे व शरीरे स्पष्ट ओळखू येतात. जपानच्या भांड्यांवर मात्र समुद्राच्या लाटांचा उपयोग अलंकरणासारखा केलेला दिसतो. प्राण्यांचे व लाटांचे चैतन्य मात्र येथे नष्ट झाले आहे. फक्त स्थिर रेखाच 'सुंदर' आकृतिबंधाच्या रूपाने डोळ्याला जाणवतात. यावरून

असे स्पष्ट दिसते की कलात्मक आकृतिबंध (Forms) हे प्राण्यांच्या व सृष्टीच्या अन्य रूपांपासून मानवाला प्राप्त झालेले आहेत. सृष्टीची ही रूपे 'सुंदर' असल्यामुळे हे आकृतिबंधही 'सुंदर' आहेत यात आश्चर्य वाटण्यासारखे काही नाही.

-५-

सृष्टीची सर्व रूपे 'सुंदर' असतात. ऊर्जेच्या विशिष्ट नियमांमुळे त्यांना तसे रूप प्राप्त होते. कलेची रूपे सृष्टिरूपांपासूनच प्राप्त झालेली आहेत. 'सुंदर' कलारूपांपासून होणाऱ्या आनंदावरही यामुळे प्रकाश पडण्यासारखा आहे. तूर्त एवढेच म्हणू, की 'सुंदर' रूप कलेच्या बाबतीत एक गृहीत गोष्ट आहे व त्याचा समावेश कलाद्रव्यात करावा लागेल. म्हणून कलेच्या व्यवच्छेदक लक्षणासाठी वेगळा निकष शोधवा लागेल.

-६-

'Whatsoever is most beautiful and regular is also found to be most useful and excellent.'

[ On Growth and Form - vol II P. 1097 ]

पक्ष्याला समान स्वरूपांचे पंख का असावेत ? माणसाला प्रमाणबद्ध अशी शरीररचना का असावी ? याचे टॉमसनच्या मते 'उपयुक्तता' हेच उत्तर आहे. प्रमाणबद्धता-समतोल इ. गुण असले तरच अस्तित्वव्यवस्थेत स्थैर्य राहाण्याची शक्यता असते. तसे नसल्यास अस्तित्वाची ती व्यवस्था कायम टिकणे अशक्य असते. प्राणिसृष्टीला तर हे तत्त्व विशेषत्वाने लागू होईल ही गोष्ट उघड आहे. लयबद्ध रूपरचना ही सृष्टीतील सर्वांत उपयुक्त अशी संघटना होय यात संशय नाही.

[ याबाबतीत कोह्लरचे सिद्धांत, तसेच गेस्टाल्ट मानसशास्त्रातील भौतिकसंघटना व मनोघटना प्रक्रिया यांमधील अंगांगी संबंध व मनोरूपांमध्येही असणारी समप्रमाणता इ. तत्त्वे या सर्वांचा विचार महत्त्वाचा आहे. ]

आदिमानवाला ओवडधोवड हत्यारे आंवडत नसतील हे ठीक आहे. कारण मानवी देहाच्या आंतर्बाह्य संघटनेशी ती वस्तू विसंगतच असणार. परंतु आपली हत्यारे 'सुंदर' करण्यासाठी आदिमानव झटला तो केवळ सुंदर घाट तयार करण्यासाठी नव्हे. तर, असुंदर ओवडधोवड दगडी हत्यार नेमका लक्ष्यवेध करू शकले नसते, म्हणून. पृष्ठभागावरील उंच निच बिंदु असलेले दगडी हत्यार विशिष्ट वेगाने हवा कापीत जाताना हवेशी वेगवेगळ्या कोणांनी टकरावले असते व नेम हुकला असता. नितळ पानाची समप्रमाण हत्यारे ठराविक वेगाने हवेला एकाच गतीने कापीत शिकार साधू शकते हे प्रत्यक्ष अनुभवानेच आदिमानवाला कळले असावे व म्हणूनच त्याने अशी 'सुंदर' घाट असलेली हत्यारे तयार केली असावीत असे निःशंकपणे म्हणता येते. हत्याराचे 'सौंदर्य' उपयुक्ततेमुळेच आदिमानवाला महत्त्वाचे वाटत होते असे म्हणणे सत्याला धरून होईल यात शंका नाही.

## दलित वाङ्मय : एक विचार

: ७

दलित वाङ्मयाची चर्चा अलिकडे बरीच झाली आहे. निरनिराळ्या दृष्टि-कोनातून या चळवळीचा विचार करण्यात आलेला आहे. कलात्मक शक्यतांच्या दृष्टीने या चळवळीकडे पाहण्याचा हा एक प्रयत्न आहे.

दलित वाङ्मयाची चळवळ बरी की वाईट, हे ठरविण्यापूर्वी ती एकाएकी का उद्भवली असावी ते पाहिले पाहिजे. या प्रश्नाबाबत दलित लेखक आज मोठ्या पोटतिडीकेने लिहीत आहेत. पूर्वी त्यांना दलितलेखक म्हटल्याने राग आला असता. आज त्यांची तशी अवस्था नाही. आज ते ही गोष्ट आग्रहाने सांगत आहेत व स्वतःचे वेगळेपण स्पष्ट करू पाहत आहेत. या चळवळीचे समर्थक स्वतः लेखक, कादंबरीकार व कवी आहेत, प्रतिभावंत आहेत. हे कलावंत आपले वेगळेपण आज आवर्जून का सांगत आहेत ? आपल्या दलितपणाचा उच्चार अभिमानाने का करित आहेत ? या घटनेचा अर्थ शोधायचा प्रयत्न अगोदर झाला पाहिजे.

‘कायद्याने अस्पृश्यता नष्ट झाली, स्कॉलरशिपा व नोकऱ्या मिळू लागल्या, आर्थिकदृष्ट्या प्रगती झाली व होत आहे; तरीही अस्पृश्यतेच्या नावाने ओरडा करण्यात येतो, याचा अर्थ काय ?’ -असा प्रश्न अनेक जण

विचारतात. असा ओरडा वारंवार करण्यामागे काही तरी धूर्त डाव असला पाहिजे, असेही लोकांचे मत दिसते.

या प्रश्नांचा सांगोपांग विचार करणे शक्य येथे नसले तरी थोडक्यात काही ठळक गोष्टी आपणाला सांगता येतील. गेल्या पाच वर्षांतील वर्तमानपत्रे नुसती चाळली तरी एक गोष्ट स्पष्ट दिसते. ती ही की, अस्पृश्यतेचा प्रश्न आपण समजतो तसा संपलेला नाही. अस्पृश्यांवरील अत्याचारांचे प्रमाण खेडेविभागात वाढले आहे. ग्रामीणविभागात होणारे अत्याचार मुख्यतः भूमिप्रश्नाशी निगडित आहेत. वरिष्ठ वर्णांचे जमीनमालक व कनिष्ठ वर्णांचे भूमिहीन शेतकरी यांच्यातील संघर्ष अत्यंत क्रूर स्वरूप धारण करतो. आर्थिक हित-संबंधाच्या जोडीला वर्णश्रेष्ठत्वाचा अभिमान सूडाची भावना अधिक प्रज्वलित करतो व अनन्वित अत्याचार होतात. जाळपोळीच्या व हत्येच्या वातावर्यात वारंवार कानावर येतात, याचेही हेच कारण आहे. या कारणाच्या जोडीला अंधश्रद्धेमुळे व केवळ वर्णश्रेष्ठत्वाच्या गर्वामुळेही अत्याचार होतच आहेत. महाराष्ट्रातील शहरी विभागातील दलित आता काही अंशी सुशिक्षित झालेला आहे. बऱ्याच प्रमाणात तो मध्यमवर्गात दाखल होत आहे. त्यामुळे जुन्या पांढरपेशा वर्गाशी जाणीवेच्या पातळीवर अटळपणे संघर्ष येत आहे. स्कॉलरशिपा व राखीव जागांमुळेच त्याला ही सुस्थिती आलेली आहे हे खरे. परंतु, या सवलती जुन्या पांढरपेशा वर्गाच्या औदार्यामुळे त्याला मिळाल्या आहेत, असे कोणी समजू नये. राष्ट्रीय चळवळीने व मुख्यतः या वर्गाच्या धुरंधर नेत्यानेच त्यांना त्या मिळवून दिल्या आहेत. म्हणजे त्यांनी त्या स्वतःच मिळविल्या आहेत. याचा परिणाम व्हायचा तोच होत आहे. या वर्गाची बौद्धिक व सांस्कृतिक क्षमता वाढल्यामुळे व ऊर्जितावस्थेमुळे त्यांच्या मनुष्य या नात्याने अपेक्षा स्वाभाविकपणे उंचावल्या आहेत. कायदा त्यांच्या बाजूला आहे हे खरे. परंतु कायद्यापेक्षा वेगळी अशी मानवी समानतेची स्वयंस्फूर्त वागणूक त्यांना हवी आहे. या बाबतीत मात्र समाज त्यांचा दलितपणा विसरण्यास तयार आहे असे म्हणवत नाही. मूळ कारणे आर्थिक असतात हे खरे असले तरी त्यांचा आविष्कार जातीय पातळीवर होत असतो. याचा

अर्थ असा नव्हे की सर्वच माणसे जातीय दृष्टीने विचार करणारी असतात. ज्यांच्या मनाला हा विचारही शिवत नाही अशाही शोकडो व्यक्ती असतील व आहेत. परंतु तेवढ्याने सर्वसामान्य वस्तुस्थितीत बदल होतो असे मात्र वाटत नाही. वाढलेल्या व डोळस बनलेल्या संवेदनशीलतेमुळे या वर्गाला आपल्या अस्पृश्यतेचे, म्हणून समाजातील अस्पृश्यतेचे हीन स्वरूप स्वच्छपणे दिसणे अटळ आहे. स्वातंत्र्य मिळून आज तेवीस वर्षे झालेली आहेत. या अवधीत स्वतंत्र भारताच्या नव्या परिस्थितीत वाढलेली फक्त एकच पिढी पुढे आलेली आहे. या पिढीलाच, तिच्यापुढे येण्याच्या, प्रक्रियेतच दलित-जीवनाचा अर्थ स्वच्छपणे व समग्र सामाजिक अर्थासह प्रतीत व्हावा यात नवल ते कोणते ?

थोडा अधिक विचार केल्यास आणखी एक गोष्ट लक्षात येते. भारतात एकोणिसाव्या शतकात सुरु झालेले सामाजिक प्रबोधनाचे (Renaissance) कार्य - सामाजिक क्रांतीचे कार्य - स्थगित झालेले होते. राष्ट्रीय स्वातंत्र्याच्या मूल्यानेच समाजजीवनात मध्यवर्ती स्थान पटकावलेले होते. स्वातंत्र्योत्तर काळात ही प्रक्रिया पुन्हा वेगवेगळ्या पातळ्यांवर सुरु व्हावी यात आश्चर्य नाही. आर्थिक दृष्ट्या गतिमान झाल्यामुळेच हे वर्ग आपोआपच आता स्थगित राहिलेले कार्य स्वतःच हाती घेत आहेत. ही ऐतिहासिक प्रक्रिया अटळ अशीच वाटते. युरोपामध्ये सामाजिकआर्थिक क्रांती अगोदर व मग राजकीय क्रांती - असा क्रम होता. तर, भारतांमध्ये पारतंत्र्यामुळे प्रबोधनाचे कार्य राजकीय स्वातंत्र्यानंतर वेग धारण करीत आहे. भारतीय मार्क्सवादाने आरंभापासूनच आमूल सामाजिक परिवर्तनाचे चित्र उभे केले खरे, परंतु मुख्यतः भांडवली अर्थरचनेने निर्माण झालेल्या वर्गवैषम्याचे लढेच तेवढे लढविले गेले. या क्षेत्रात अर्थातच त्यांनी थोर कामगिरी बजावली. परंतु ज्या समाजात क्रांती घडवून आणावयाची त्याचे सर्वांगीण स्वरूप कळल्या-शिवाय क्रांतीचा विचार फोल ठरतो. भारताचे चातुर्वर्ण्यविशिष्ट स्वरूप मार्क्सवाद्यांनी खऱ्या अर्थाने लक्षात घेतले असावे असे वाटत नाही. तसे झाले असते तर भारतीय परिस्थितीला अनुकूल असा मार्क्सवादाचा

सृजनशील असा वेगळा विकास झाला असता. हे सृजनात्मक कार्य टाळल्यामुळे किंवा नकळत टाळले गेल्यामुळे मुख्यतः आर्थिक आघाडीवरच मार्क्सवाद्याला कार्य करता आले. भारतात मार्क्सवाद्याला तीन कामे करावयाची होती.

- ( १ ) शेतकरी कामगारांचे आर्थिक लढे लढविणे.
- ( २ ) स्वातंत्र्याच्या चळवळीत इतर वर्गांसह सामील होणे.
- ( ३ ) थारुमातुरपणे पूर्वी अमलात आणलेली सामाजिक प्रबोधनाची प्रक्रिया व्यापक सखोल आणि जलद करणे.

या तिन्ही कार्यांना एकाच सुसंगत धोरणाच्या तत्त्वात गोवून टाकून तदनुसार क्रांतीची साधने सिद्ध करणे हे कार्य भारतीय मार्क्सवादासमोर होते. पैकी पहिले कर्तव्य मार्क्सवाद्यांनी महत्त्वाचे मानले. दुसऱ्याचढल (स्वातंत्र्य चळवळीत भाग घेऊनही) त्यांना नीटसा निर्णय घेता आला नाही व तिसऱ्या कामाची वैचारिक पातळीवर त्यांना दखलच घेता आली नाही. हे काम अर्थातच सामान्य स्वरूपाचे नव्हते. मार्क्सवाद्यांच्याठायी अतुल त्याग, थोर बुद्धिमत्ता वगैरे गुण असूनही त्यांचा या कामी उपयोग होण्यासारखा नव्हता. असामान्य सर्वगामी प्रतिभेचीच यासाठी गरज होती. कलेच्या क्षेत्रांत तर मार्क्सिय विचार वरवरचा राहिला. पुरोगामी लेखकांचे लक्ष फक्त आर्थिक लढ्यांवर केंद्रित करण्यात मार्क्सवादाने जणू लेखकांना एक विषयच नेमून दिला. आणि त्यामुळे भारतीय तळ-जीवनाचा वास्तव व स्वयंस्फूर्त उद्गार बाहेर येऊ शकला नाही व मोठ्या दर्जाचे पुरोगामी वाङ्मयही निर्माण होऊ शकले नाही. इतिहासाला गती देण्याऐवजी इतिहासानेच भारतीय मार्क्सवाद्याला धक्के देत पुढे ढकलले आहे असेच म्हणावे लागेल.

सारांश असा की, पूर्वी पुरोगामी लेखकांची चळवळ, महाराष्ट्रापुरते बोलायचे झाल्यास, कलावंतांची स्वतःची स्वयंस्फूर्त अशी चळवळ होऊ शकली नाही, तर आजची दलित वाङ्मयाची चळवळ ही मात्र स्वतः लेखकांनी व कवींनी स्वयंस्फूर्तीने



चालविलेली चळवळ आहे, निर्मात्यांची चळवळ आहे; असे म्हणता येऊ शकेल.

दलित लेखकांची जाणीव अन्य वर्गीय लेखकांच्या जाणीवेपेक्षा भिन्न स्वरूपाची आहे असेही दिसते. जाणीवेच्या दृष्टीने कोण कोठे उभे आहे ह्या दृष्टीने पाहिल्यास या लेखकांची उभे राहण्याची जागा इतर लेखकांपेक्षा भिन्न आहे. त्याचे तारतम्य (Perspective) भिन्न आहे. वर्तमानाशी व भूतकाळाशी त्यांचा संबंध भिन्न आहे. जुन्या धर्मग्रंथांशी, पुराणांशी, काव्यांशी म्हणजेच संस्कृतीशी त्यांचा संबंध भिन्न आहे. त्यामुळेच आपले आकलन, आपणाला गवसणारा जीवनाचा गर्भितार्थ व आपले दुःख भिन्न आहे असे या लेखकांना वाटते ते बरोबर आहे, यात संशय नाही. जीवनाशी असलेले आपले संबंध असे रेखीवपणे अनुभवाच्या पातळीवर ज्ञात असणे हे निर्मात्यांच्या दृष्टीने फार महत्त्वाचे असते, एवढेच येथे नमूद करतो. त्याचे कलात्मक रूप जाणवणे हा नंतरचा टप्पा आहे.

‘दलित कलावंताची ही जाणीव संकुचित नव्हे काय? समाजवादाच्या काळात हे प्रतिगामी पाऊल ठरणार नाही काय?’ असा एक प्रश्न विचारता येणे शक्य आहे. चातुर्वर्ण्य ज्या सरंजामशाहीच्या आधारावर टिकू शकते ती नष्ट झाली आहे. जातीयतेचा असा आधारच निघून गेल्यावर तिचा उच्चार आता पुढील प्रगतीस मारक ठरणारा आहे - असा एक विचार असू शकतो. या संदर्भात एक गोष्ट लक्षात ठेवणे आवश्यक आहे असे वाटते. भौतिक परिवर्तनाची व मनोविश्वांच्या परिवर्तनाची गती सारखीच नसते. भौतिक परिवर्तन झाल्यावर तात्काळ ती जाणीव नष्ट होत नसते. भौतिक परिस्थिती नष्ट झाली तरी तिच्यावर आधारलेली जाणीव अखेरीस टिकू शकत नाही, हे अगदी खरे आहे. परंतु ती अगदी हळुहळू व वेगवेगळ्या क्षेत्रात वेगवेगळी रूपे घेऊन व जोरदार लढा देत देतच नष्ट होत असते हे लक्षात घेतले पाहिजे. सरंजामशाही नष्ट झाली असे मान्य केले तरी तिला धरून असलेल्या सरंजामी जाणीवाही तात्काळ नष्ट झाल्या असे म्हणता येणार नाही. शुद्ध मानवतेच्या भूमिकेवरूनही तद्विरुद्ध संघर्ष ही एक आवश्यक बाब

आहे, म्हणूनच ही चळवळ प्रबोधनाची चळवळ आहे असे मी अगोदर म्हटले आहे. या संदर्भात, या चळवळीचा एक विशेष नमूद करायला हवा. तो असा की दलित चळवळीची जाणीव ही मूल्यगर्भ जाणीव आहे. जाति-द्वेष ही आपल्या लेखनाची प्रेरणा नव्हे असे या चळवळीच्या समर्थकांनी वारंवार सांगितलेले आहे. त्यावर अवश्य विश्वास ठेवला पाहिजे, असे मला वाटते. तेव्हा या चळवळीला प्रेरक ठरलेले मूल्य कोणते ? ते एका प्रतिभावंत दलित लेखकाच्याच शब्दात सांगणे योग्य ठरेल :-

‘दलित साहित्य माणसाला केंद्र करते. माणसाला महान मानते. माणसाच्या स्वातंत्र्याचा प्राणपणाने उच्चार करते.’ (बाबुराव बागूल - अध्यक्षीय भाषण, दुसरे महाराष्ट्र बौद्ध साहित्य सम्मेलन, महाड) याच भाषणात श्री. बाबुराव बागूल पुढे म्हणतात- ‘माणूस हा निसर्गाचा छोटासा आकार आहे. निसर्ग सतत गतिशील आणि सृजनशील असला पाहिजे.’

दलितवाङ्मयाची जाणीव अशी मूल्यगर्भ जाणीव आहे. ‘स्वातंत्र्य’ हा दलित वाङ्मयाच्या जाणीवेचा गाभा आहे. तेव्हा दलित वाङ्मयामागील जाणीव आणि पुरोगामी लेखकांची जाणीव भिन्न मूल्याधिष्ठित नाही, विरोधी नाही हे लक्ष्यात घेतले पाहिजे.

तेव्हा दलित लेखकांची जाणीव (१) अन्य लेखकांपेक्षा भिन्न म्हणून वैशिष्ट्यपूर्ण अशी आहे. (२) तशीच ती संकुचित जाणीव नसून मूल्यगर्भ जाणीव आहे, या गोष्टी आपण पाहिल्या.

या जाणीवेच्या संदर्भात चालू अतिव्यक्तिवादी कलेच्या जाणीवांचा विचार केला तर काय दिसून येते ?

अतिव्यक्तिवाद खरे तर व्यक्तीच्या विविध गुणवैशिष्ट्यांच्या पलिकडे जातो. विशिष्ट मनोवस्थांच्या रूपातच तो शिष्टक उरतो. या मनोवस्था असतात एकाकीपणाच्या, अगतिकतेच्या. आदिम प्रेरणा आणि विश्वाचे यांत्रिक नियम यामुळे ही अगतिकता जाणवते. विश्वाची अर्थशून्यता, भयाकुल अस्तित्वानुभव ही या जाणीवेची महत्त्वाची अंगे आहेत. विश्वात अर्थ असो वा नसो, परंतु

जीवनसंबंधांच्या निरर्थकतेच्या जाणिवेतूनच हे वाङ्मय उभे राहिले आहे यात शंका नाही. मराठी जीवनातील मध्यमवर्गाच्या विशिष्ट अवस्थेतच अशा प्रकारचे वाङ्मय पुढे आले आहे. मात्र या ठिकाणी सार्त्रच्या एका मताचा कटाक्षाने उल्लेख करावासा वाटतो. What is literature या पुस्तकात सार्त्रने म्हटले आहे की, अतिव्यक्तिवादाची जाणीवही न्हासकाळातील वर्गाची न्हासशील जाणीव आहे हे खरे. परंतु, तिच्याद्वारे एका शाश्वत मानवी अवस्थेचे (Human Condition चे) दर्शन घडून शकेल हेही खरे. असे जेव्हा घडते तेव्हा ती श्रेष्ठ कला ठरू शकते यात संशय नाही. मला हे मत मान्य आहे. परंतु अशा स्थितीत लेखक परिस्थितीचा गर्भितार्थ ओळखणारा तटस्थ निरीक्षकही असावा लागतो. म्हणजे तो तिच्या बाहेर जात असतो, हे लक्ष्यात ध्यावे लागेल. वाङ्मयीन प्रवाह या नात्याने विचार केला तर सामान्यतः सामाजिकतेचा विरोध या प्रवृत्तीच्या वाङ्मयात दिसून येतो. या प्रवाहाच्या विरुद्ध दलित वाङ्मयाची जाणीव दिसते. एक अगातिकतेची तर दुसरी स्वातंत्र्याची. एक वर्गतः प्रगतीच्या सर्व शक्यता गमावून बसलेल्यांची, तर दुसरी वर्गतः प्रगतीच्या सर्व शक्यता पुढे असलेल्यांची. दलितवाङ्मयाची चळवळ या संदर्भात विशेष अर्थपूर्ण वाटते यात शंका नाही. दलित लेखकांची जाणीव खऱ्याखऱ्या मानवी स्वातंत्र्याचा आविष्कार करू शकल्यास, या जाणीवेद्वारे श्रेष्ठ वाङ्मयानिर्मिती होण्याची शक्यता मान्य करणे आवश्यक आहे यात शंका नाही.

दलित वाङ्मयाची जाणीव ही निर्मात्यांची जाणीव आहे हे लक्ष्यात न घेतल्यामुळे पुढील आक्षेप घेण्यात येतो. तो असा :—

दलित वाङ्मयाचा सवता सुभा स्थापिल्याने काय साधणार आहे ? कलेच्या कसोटीला उतरले ते खरे वाङ्मय. ते दलित वाङ्मय नसले तरी श्रेष्ठच. व या कसोटीला न उतरणारे कोणतेही वाङ्मय असो ते निकृष्टच. तेव्हा कलेच्या दृष्टीने पाहता दलितवाङ्मयाची चळवळ निरर्थक होय.

हा आक्षेप धर वर पाहता बिनतोड वाटतो. परंतु या विशिष्ट संदर्भात तो तसा नाही. वरील आक्षेपात पुढील गोष्टी गृहीत धरल्या आहेत.

( १ ) कलेच्या कसोट्या स्थिर असतात.

( २ ) निर्मात्यांची भाषा व कलेच्या मूल्यमापकांची भाषा एकच असते.

हे दोन्ही समज बरोबर नाहीत असे म्हणावेसे वाटते.

‘कलेच्या कसोट्या स्थिर असतात; ठराविक कसोट्यांवर वाङ्मय पारखून पाहिले की प्रश्न मिटला—’ एवढी सार्धी ही गोष्ट नाही. कलेच्या कसोट्यांचा उच्चार केल्याबरोबर प्रश्न विचारावासा वाटतो— कलेच्या ‘ कोणत्या कसोट्या ? ’ ‘ कला ’ या संज्ञेद्वारे दर्शविल्या जाणाऱ्या गोष्टी इतक्या विविध स्वरूपाच्या, विविध अंगानी विविध रूपे घेणाऱ्या आहेत व घेत राहण्याची शक्यता आहे की ‘ कला ’ या संज्ञेचा निश्चित निर्देशक सांगणे केवळ अशक्य आहे. कला ही संकल्पनाच अस्थिर व बदलणारी आहे. कलेचे स्वरूप अमर्याद असल्यामुळे तिची निश्चित कसोटी देणे कठीण असते.

कलेच्या इतिहासाकडे पाहिले तर भिन्न भिन्न काळात भिन्न भिन्न निकष असल्याचे आपणास स्पष्ट दिसते. साहित्यशास्त्रांचे निकष, आधुनिक वाङ्मयाला लागू होऊ शकले नाहीत. ते अपुरे पडू लागले. स्वच्छंदतावादी कलेने स्वतःचेच निकष पुढे आणले व स्वच्छंदतावादाच्या अस्तानंतर आता पुन्हा कलेचे निकष भिन्न झालेले दिसत आहेत. ज्या ज्या वेळी नव्या जाणीवेतून नवे वाङ्मय निर्माण झाले त्या त्या वेळी ही कलाच नव्हे, असेही रूढ कलेचे समर्थक म्हणाले. चित्रकलेचा इतिहास या दृष्टीने मोठा उद्बोधक आहे. तेव्हा ‘ कलेच्या कसोटी उतरले म्हणजे झाले ’ या म्हणण्यामागील समजूत बरोबर नाही हे लक्ष्यात घेतले पाहिजे. तात्त्विक सौंदर्यशास्त्र तर तत्त्वज्ञानाच्या बदलत्या स्वरूपाबरोबर-बदलत असते. मर्दंकरांचे ‘ लय ’ तत्त्व हा कलेचा निकष आहे की कलेची अवश्योपाधी आहे, हा प्रश्न अजून ठरायचा आहे.

लक्ष्यात घेण्यासारखी गोष्ट अशी की असा आक्षेप घेणे मुळातच चुकीचे आहे. येथे थोडा समजुतीचा घोटाळा दिसतो. दलित वाङ्मयाची जी चळवळ आहे ती दलित लेखकांची-वाङ्मय निर्मात्यांची-निर्मिती-शील कलावंतांची चळवळ आहे, हे लक्ष्यात घेतले पाहिजे. कलेच्या

कसोठ्यांच्या दृष्टीने कलावंत बोलत नसतात. आपण एक 'सुंदर' आकृती निर्माण करणार आहोत अशी कलावंतांची आणि विशेषतः वाङ्मय-निर्मात्यांची दृष्टी नसते. आपण आता लयनिष्ठ आकृतिबंध निर्माण करू या—असे म्हणून मढेंकर कविता लिहायला खासच बसले नसतील. ते आपली जाणीव व तीमुळे निर्माण होणारे विविध अनुभव साकार करण्यासाठीच बसलेले असणार. आपले अनुभव त्यांना कलात्मक पातळीवर जाणवले असतील म्हणजे तरी काय झाले असेल ? तर त्यांना व्यक्तिसंबद्ध स्वरूपात जाणवलेले विवक्षित अनुभव व्यक्तिसंबद्धता गळून त्यांच्या व्यापक गर्भितार्थासह प्रतीत झाले असतील. याचाच अर्थ असा की कलात्मक पातळीवरचा अनुभव म्हणजे रूप घेऊ पाहणारा व्यक्तिनिरपेक्ष असा अधिक विशुद्ध जीवनानुभवच. ही जाणीव प्रकट करण्यासाठी मढेंकरांना प्रयत्न करावा लागला असेल. स्वतःच्या जाणीवांबद्दलच निर्मात्यांना तळमळ वाटत असते; मग कलेच्या मान्य कसोठ्या कोणत्याही का असेनात. दलितलेखकांची भूमिका ही निर्मात्यांची भूमिका आहे. त्यांना आस्था वाटते ती त्यांच्या स्वतःच्या जाणीवांबद्दल. या जाणीवा रेखीव व मूल्यगर्भ अशा आहेत. त्यामुळे त्यांना आपले अनुभव विशुद्ध जीवनानुभवाच्या पातळीवर, म्हणजेच कलात्मक पातळीवर आणता येणे अधिक शक्य आहे. कलावंतांच्या संदर्भात कलात्मक पातळीवर आलेला अनुभव रसिकाच्या संदर्भात साकार जीवनानुभव — म्हणजेच मानवी अनुभव, बनलेला असतो. सामाजिकाच्या पातळीवर त्याला तो अनुभव आस्वाद्य होतो. खाजगी पातळीवर नव्हे. मुख्य मुद्याकडे वळायचे तर ही निर्मात्यांची चळवळ आहे एवढे लक्ष्यात घेतले पाहिजे. स्वतःच्या जीवनानुभूतीबद्दल आस्था वाटणे हा निर्मात्यांचा धर्मच आहे. ती प्रकट करण्यासाठी म्हणूनच कलावंतांची आयुष्येच्या आयुष्ये नष्ट झालेली आढळतात. जाणीवा—जाणीवांचे झगडे उत्पन्न होतात व ते प्राणपणाने लढविले जातात. 'सौंदर्य' निर्मिती करणे हेच जर निर्मात्यांचे ध्येय असते तर शतशतकांमधून शांतपणे एकाच रांगेत खुर्च्यावर बसून कवी गुण्या-गोविंदाने कविता लिहिण्यास दंग झालेले आढळले असते; व चित्रकार अधूनमधून परस्परांकडे स्मितपूर्वक पाहत चित्रे काढण्यात गुंग झालेले

दलित वाङ्मय : एक विचार

50040  
22/2

वि  
13103  
86

दिसले असते. परंतु तसे असत नाही, म्हणून दिसत नाही. जुन्यानव्या जाणीवांचा झगडा असतो; व तो कलेच्या क्षेत्रातही लढविला जात असतो.

तेव्हा दलित लेखक जर आपले म्हणणे उत्कटतेने मांडीत आहेत तर ते त्यांच्या कलाकाराच्या भूमिकेला साजेसेच आहे असे म्हटले पाहिजे.

दलित लेखकांची जाणीव बाह्य जीवनातील व मनोजीवनातील विसंगतीचा प्रत्यय आणून देणारी आहे. मूल्यगर्भ व प्रामाणिक आहे. कोणी सांगावे, अस्सल भारतीय जीवनाचे समर्थ चित्र कदाचित त्यामुळे रेखाटले जाऊ शकेल. भारतीय मानवेतेचा तो एका पातळीवरील उद्गार आहे. पुरोगामित्वाला विरोध करणारी ही जाणीव नसून त्याचाच तो एक स्वतंत्र उन्मेष आहे, असे प्रस्तुत लेखकाला वाटते.

दलितलेखकांवर फार मोठी जबाबदारी आहे असे मी समजतो. काव्य, कादंबरी, कथा, इ. क्षेत्रात त्यांना स्वतःच्या अनुभूतीची रूपे शोधावी लागतील. अतिव्यक्तिवादी कलारूपांपेक्षा ती भिन्न स्वरूपाचीच असणार. आपल्या जाणीवांबाबत दलित लेखक जसे जागरूक आहेत तसेच त्यांना आपल्या काव्य, कादंबरी, कथा इ० च्या रूपांबद्दलही जागरूक व्हावे लागेल. तसे न केल्यास अण्णाभाऊ साठे यांच्यावर जसा रंजनप्रधान कादंबऱ्यांचा पगडा बसू लागला होता, तसेही होऊ शकेल. रूप आणि आशय हे कलाकृतीत वेगळे नसल्यामुळे अतिव्यक्तिवादी कलात्मक रूपांचा वा भाषेचा स्वीकार म्हणजे अतिव्यक्तिवादी जाणीवांचा, त्यांच्या अनुभवांच्या अंतर्रचनेचा स्वीकार ठरेल. यासाठी दलित लेखकांनी नीग्रो वाङ्मयाच्या जोडीला युरोपीय, अमेरिकन व विशेषतः रशियन वास्तववादी वाङ्मयसेवकांचे वाङ्मय आत्मसात करणे योग्य ठरेल असे मला तरी वाटते. आपल्या अनुभवाचा Form किंवा रूप गवसणे म्हणजेच आपल्या अनुभवाचे स्वरूप अधिक सखोलपणे व रेखीवपणे जाणून घेणे होय. मराठी वाङ्मयातील स्वानुकूल परंपरेबरोबरच ही परंपराही दलित लेखकांनी आत्मसात करणे उपकारक ठरेल, असा माझा समज आहे. दलित वाङ्मयाच्या द्वारे मराठी वाङ्मयात मोठी भर पडण्याची शक्यता आहे एवढेच येथे नमूद करावेसे वाटते.

96093 \* \* \*



REFBK-0018413

**REFBK-0018413**

आगामी : ग्रह आणि आग्रह : वसंत शिरवाडकर ♦

नीर-क्षीर : स. गं. मालशे ♦ मार्क्सचे अर्थशास्त्र :

पां. वा. गाडगीळ ♦ साहित्य प्रबोधन : सदा कन्हाडे ♦

क्रेमलीनच्या वुरुजावरून : नरेंद्र सिंदकर ♦

चमत्काराचे विज्ञान : नारायण देसाई ♦ माझ्या आजोळची

वाट : प्र. श्री. नेरुरकर . अभिनव प्रकाशन, मुंबई १४